

Terry Eagleton

Una introducción a la teoría literaria



SECCIÓN DE OBRAS DE LENGUA Y ESTUDIOS LITERARIOS
UNA INTRODUCCIÓN A LA TEORÍA LITERARIA

Traducción de
José Esteban Calderón

TERRY EAGLETON

UNA INTRODUCCIÓN A LA TEORÍA LITERARIA



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
MÉXICO - ARGENTINA - BRASIL - COLOMBIA –
CHILE - ESPAÑA ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA - PERÚ - VENEZUELA
Primera edición en inglés, 1983
Primera edición en español (FCE, México), 1988
Primera reimpresión (FCE, Argentina), 1998
Título original:
Literary Theory An Introduction

Publicado por Basil Blackwell Publishers Limited, Oxford
ISBN 0-465-02700-8

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA DE ARGENTINA S. A.
El Salvador 5665; 1414 Buenos Aires
ISBN 950-557-263-8
Impreso en Argentina.
Hecho el depósito que marca la ley 11.723.

ÍNDICE

PREFACIO

INTRODUCCIÓN ¿QUÉ ES LA LITERATURA?

I. ASCENSO DE LAS LETRAS INGLESAS

II. FENOMENOLOGÍA, HERMENÉUTICA, TEORÍA DE LA RECEPCIÓN

III. ESTRUCTURALISMO Y SEMIÓTICA

IV. EL POSTESTRUCTURALISMO

V. PSICOANÁLISIS

CONCLUSIÓN: CRÍTICA POLÍTICA

BIBLIOGRAFÍA

FORMALISMO RUSO

CRÍTICA INGLESA

NUEVA CRÍTICA NORTEAMERICANA

FENOMENOLOGÍA Y HERMENÉUTICA

TEORÍA DE LA RECEPCIÓN

ESTRUCTURALISMO Y SEMIÓTICA

POSTESTRUCTURALISMO

PSICOANÁLISIS

FEMINISMO

MARXISMO

Para
CHARLES SWANN
y RAYMOND WILLIAMS

PREFACIO

Si se deseara señalar una fecha al cambio que sobrevino en el campo de la teoría literaria en este siglo no sería del todo desacertado decidirse por 1917, el año en que Viktor Shklovsky, joven formalista ruso, publicó un ensayo que abrió brecha: "El arte como recurso". Desde entonces, especialmente durante los dos últimos decenios, las teorías literarias han proliferado extraordinariamente incluso el significado de "literatura", "lectura" y "crítica" ha experimentado cambios de fondo. Por otra parte, aún no es mucho lo que de esta revolución teórica ha trascendido al círculo de los especialistas y de los entusiastas, y todavía no repercute abiertamente en los estudiosos de la literatura y en los lectores en general.

El presente libro busca proporcionar una relación razonablemente comprehensiva de la teoría literaria moderna destinada a quienes poco o nada conocen sobre el tema. Aunque, evidentemente, en un proyecto así la excesiva simplificación y las omisiones son inevitables, he procurado, más que *vulgarizar* el tema, *popularizarlo.* Como, según mi modo de ver, no existe una forma de presentarlo "neutral" o ajena a los valores, he argüido en toda la obra a favor de un *caso particular,* lo cual, así lo espero, aumenta el interés.

J. M. Keynes, el economista, observó una vez que los economistas a quienes desagradan las teorías o que afirman que trabajan mejor sin ellas, simplemente se hallan dominados por una teoría anterior. Esto también puede aplicarse a los estudiosos de la literatura y a los críticos. Hay quienes se quejan de que la teoría literaria es inasequiblemente esotérica y sospechan que se trata de un *enclave* arcano y elitista más o menos emparentado con la física nuclear. Es verdad que una "educación literaria" no fomenta precisamente el pensamiento analítico; pero también es un hecho que la teoría literaria no es más difícil que muchas investigaciones teóricas, y bastante más sencilla que algunas de ellas. Espero que este libro aclare que el tema está al alcance aun de aquellos que lo consideran por encima de sus posibilidades.

Hay también estudiosos y críticos que protestan porque la teoría literaria "se interpone entre el lector y el libro". A esto se responde sencillamente que sin algún tipo de teoría—así sea irreflexivo e implícito— no sabríamos, en primer lugar, que es una obra literaria ni como hemos de leerla. La hostilidad a lo teórico, por lo general, equivale a una oposición hacia las teorías de los demás y al olvido de las propias. Uno de los fines de este libro consiste en suprimir esa represión para que podamos recordar.

T. E.

INTRODUCCIÓN: ¿QUÉ ES LA LITERATURA?

En caso de que exista algo que pueda denominarse teoría literaria, resulta obvio que hay una cosa que se denomina literatura sobre la cual teoriza. Consiguientemente podemos principiar planteando la cuestión ¿qué es literatura?

Varias veces se ha intentado definir la literatura. Podría definírsela, por ejemplo, como obra de "imaginación", en el sentido de ficción, de escribir sobre algo que no es literalmente real. Pero bastaría un instante de reflexión sobre lo que comúnmente se incluye bajo el rubro de literatura para entrever que no va por ahí la cosa. La literatura inglesa del siglo XVII incluye a Shakespeare, Webster, Marvell y Milton, pero también abarca los ensayos de Francis Bacon, los sermones de John Donne, la autobiografía espiritual de Bunyan y aquello —llámese como se llame— que escribió Sir Thomas Browne. Más aún, incluso podría llegar a decirse que comprende el *Leviatan* de Hobbes y la *Historia de la rebelión* de Clarendon. A la literatura francesa del siglo XVII pertenecen, junto con Corneille y Racine, las máximas de La Rochefoucauld, las oraciones fúnebres de Bossuet, el tratado de Boilean sobre la poesía, las cartas que Madame de Sevigné dirigió a su hija, y también los escritos filosóficos de Descartes y de Pascal. En la literatura inglesa del siglo XIX por lo general quedan comprendidos Lamb (pero no Bentham), Macaulay (pero no Marx), Mili (pero no Darwin ni Herbert Spencer).

El distinguir entre "hecho" y "ficción", por lo tanto, no parece encerrar muchas posibilidades en esta materia, entre otras razones (y no es ésta la de menor importancia), porque se trata de un distingo a menudo un tanto dudoso. Se ha argüido, pongamos por caso, que la oposición entre lo "histórico" y lo "artístico" por ningún concepto se aplica a las antiguas sagas islándicas[1]. En Inglaterra, a fines del siglo XVI y principios del XVII, la palabra "novela" se empleaba tanto para denotar sucesos reales como ficticios; más aún, a duras penas podría aplicarse entonces a las noticias el calificativo de reales u objetivas. Novelas e informes *noticiosos* no eran ni netamente reales u objetivos ni netamente novelísticos. Simple y sencillamente no se aplicaban los marcados distingos que nosotros establecemos entre dichas categorías[2]. Sin duda Gibbon pensó que estaba consignando verdades históricas, y quizá pensaron lo mismo los autores del Génesis. Ahora algunos leen esos escritos como si se tratase de hechos, pero otros los consideran "ficción". Newman, ciertamente, consideró verdaderas sus meditaciones teológicas, pero hoy en día muchos lectores las toman como "literatura". Añádase que si bien la literatura incluye muchos escritos objetivos excluye muchos que tienen carácter novelístico. Las tiras cómicas de *Superman* y las novelas de Mills y Boon refieren temas inventados pero por lo general no se consideran como obras literarias y ciertamente, quedan excluidos de la literatura. Si se considera que los escritos "creadores" o "de imaginación" son literatura, ¿quiere esto decir que la historia, la filosofía y las ciencias naturales carecen de carácter creador y de imaginación?

Quizá haga falta un enfoque totalmente diferente. Quizá haya que definir la literatura no con base en su carácter novelístico o "imaginario" sino en su empleo característico de la lengua. De acuerdo con esta teoría, la literatura consiste en una forma de escribir, según palabras textuales del crítico ruso Roman Jakobson, en la cual "se violenta organizadamente el lenguaje ordinario". La literatura transforma e intensifica el lenguaje ordinario, se aleja sistemáticamente de la forma en que se habla en la vida diaria. Si en una parada de autobús alguien se acerca a mi y me murmura al oído: "Sois la virgen impoluta del silencio", caigo inmediatamente en la cuenta de que me hallo en presencia de lo literario. Lo comprendo porque la textura, ritmo y resonancia de las palabras exceden, por decirlo así, su significado "abstraíble" o bien, expresado en la terminología técnica de los lingüistas, porque no existe proporción entre el significante y el significado. El lenguaje

[1] Cf M I Steblin-Kamenskij, *The Saga Mind* (Odense, 1973)

[2] Cf. Lennard J. Davis, "A Social History of Fact and Fiction: Authorial Disavowal in the Early English Novel", en Edward W. Said (comp) *Literature and Society* (Baltimore y Londres, 1980).

empleado atrae sobre sí la atención, hace gala de su ser material, lo cual no sucede en frases como "¿No sabe usted que hay huelga de choferes?".

De hecho, esta es la definición de lo "literario" que propusieron los formalistas rusos, entre cuyas filas figuraban Viktor Shklovsky, Roman Jakobson, Osip Brik, Yury Tynyanov, Boris Eichenbaum y Boris Tomashevsky. Los formalistas surgieron en Rusia en los años anteriores a la revolución bolchevique de 1917, y cosecharon laureles durante los años veinte, hasta que Stalin les impuso silencio. Fue un grupo militante y polémico de críticos que rechazaron las cuasi místicas doctrinas simbolistas que anteriormente habían influido en la crítica literaria, y que con espíritu científico práctico enfocaron la atención a la realidad material del texto literario. Según ellos la crítica debía separar arte y misterio y ocuparse de la forma en que los textos literarios realmente funcionan. La literatura no era una seudorreligión, psicología o sociología sino una organización especial del lenguaje. Tenía leyes propias específicas, estructuras y recursos, que debían estudiarse en si mismos en vez de ser reducidos a algo diferente. La obra literaria no era ni vehículo ideológico, ni reflejo de la realidad social ni encarnación de alguna verdad trascendental, era un hecho material cuyo funcionamiento puede analizarse como se examina el de una máquina. La obra literaria estaba hecha de palabras, no de objetos o de sentimientos, y era un error considerarla como expresión del criterio de un autor Osip Brik dijo alguna vez —con cierta afectación y a la ligera— que *Eugenio Onieguin,* el poema de Pushkin, se habría escrito aunque Pushkin no hubiera existido.

El formalismo era esencialmente la aplicación de la lingüística al estudio de la literatura; y como la lingüística en cuestión era de tipo formal, enfocada más bien a las estructuras del lenguaje que a lo que en realidad se dijera, los formalistas hicieron a un lado el análisis del "contenido" literario (donde se puede sucumbir a lo psicológico o a lo sociológico), y se concentraron en el estudio de la forma literaria. Lejos de considerar la forma como expresión del contenido, dieron la vuelta a estas relaciones y afirmaron que el contenido era meramente la "motivación" de la forma, una ocasión u oportunidad conveniente para un tipo particular de ejercicio formal. *El Quijote* no es un libro acerca de un personaje de ese nombre, el personaje no pasa de ser un recurso para mantener unidas diferentes clases de técnicas narrativas. *Rebelión en la granja* (de Orwell) no era, según los formalistas, una alegoría del estalinismo, por el contrario, el estalinismo simple y llanamente proporcionó una oportunidad útil para tejer una alegoría. Esta desorientada insistencia ganó para los formalistas el nombre despreciativo que les adjudicaron sus antagonistas. Aun cuando no negaron que el arte se relacionaba con la realidad social —a decir verdad, algunos formalistas estuvieron muy unidos a los bolcheviques— sostenían desafiantes que esta relación para nada concernía al crítico.

Los formalistas principiaron por considerar la obra literaria como un conjunto más o menos arbitrario de "recursos", a los que sólo más tarde estimaron como elementos relacionados entre si o como "funciones" dentro de un sistema textual total. Entre los "recursos" quedaban incluidos sonido, imágenes, ritmo, sintaxis, metro, rima, técnicas narrativas, en resumen, el arsenal entero de elementos literarios formales. Estos compartían su efecto “enajenante” o “desfamiliarizante”. Lo específico del lenguaje literario, lo que lo distinguía de otras formas de discurso era que "deformaba" el lenguaje ordinario en diversas formas. Sometido a la presión de los recursos literarios, el lenguaje literario se intensificaba, condensaba, retorcía, comprimía, extendía, invertía. El lenguaje "se volvía extraño", y por esto mismo también el mundo cotidiano se convertía súbitamente en algo extraño, con lo que no está uno familiarizado. En el lenguaje rutinario de todos los días, nuestras percepciones de la realidad y nuestras respuestas a ella se enrancian, se embotan o, como dirían los formalistas, se “automatizan”. La literatura, al obligarnos en forma impresionante a darnos cuenta del lenguaje, refresca esas respuestas habituales y hace más 'perceptibles' los objetos. Al tener que luchar más arduamente con el lenguaje, al preocuparse por él más de lo que suele hacerse, el mundo contenido en ese lenguaje se renueva vividamente. Quizá la poesía de Gerard Manley Hopkins proporcione a este respecto un ejemplo gráfico. El discurso literario aliena o enajena el lenguaje ordinario, pero, paradójicamente, al hacerlo, proporciona una posesión más completa, más íntima de la experiencia. Casi siempre respiramos sin darnos cuenta

de ello el aire, como el lenguaje, es precisamente el medio en que nos movemos. Ahora bien, si el aire de pronto se concentrara o contaminara tendríamos que fijarnos más en nuestra respiración, lo cual quizá diera por resultado una agudización de nuestra vida corporal. Leemos una nota garrapateada por un amigo sin prestar mucha atención a su estructura narrativa, pero si un relato se interrumpe y después recomienza, si cambia constantemente de nivel narrativo y retarda el desenlace para mantenernos en suspenso nos damos al fin cuenta de como está construido y, al mismo tiempo, quizá también se haga más intensa nuestra participación. El relato, el argumento, como dirían los formalistas, emplea recursos que "entorpecen" o "retardan" a fin de retener nuestra atención. En el lenguaje literario, estos recursos "quedan al desnudo". Esto es lo que movió a Viktor Shklovsky a comentar maliciosamente que *Tristram Shandy,* de Laurence Sterne, es una novela que entorpece su propia línea narrativa a tal grado que a duras penas por fin comienza, y que "es la novela más típica de la literatura mundial"

Los formalistas, por consiguiente, vieron el lenguaje literario como un conjunto de desviaciones de una norma, como una especie de violencia lingüística: la literatura es una clase "especial" de lenguaje que contrasta con el lenguaje "ordinario" que generalmente empleamos. El reconocer la desviación presupone que se puede identificar la norma de la cual se aparta. Si bien el lenguaje ordinario es un concepto del que están enamorados algunos filósofos de Oxford, el lenguaje de estos filósofos tiene poco en común con la forma ordinaria de hablar de los cargadores portuarios de Glasgow. El lenguaje que los miembros de estos dos grupos sociales emplean para escribir cartas de amor usualmente difiere de la forma en que hablan con el párroco de la localidad. No pasa de ser una ilusión el creer que existe un solo lenguaje "normal" , idea que comparten todos los miembros de la sociedad. Cualquier lenguaje real y verdadero consiste en gamas muy complejas del discurso, las cuales se diferencian según la clase social, la región, el sexo, la categoría y así sucesivamente, factores que por ningún concepto pueden unificarse cómodamente en una sola comunidad lingüística homogénea. Las normas de una persona quizá sean irregulares para alguna otra. "Ginne" como sinónimo de "alleyway" (callejón) quizá resulte poético en Brighton pero no pasa de ser lenguaje ordinario en Barnsley. Aun los textos más 'prosaicos' del siglo XV pueden parecernos "poéticos" por razón de su arcaísmo. Si nos cayera en las manos algún escrito breve, aislado de su contexto y procedente de una civilización desaparecida hace mucho, no podríamos decir a primera vista si se trataba o no de un escrito "poético" por desconocer el modo de hablar ordinario de esa civilización, y aun cuando ulteriores investigaciones pusieran de manifiesto características que se "desvían" de lo ordinario no quedaría probado que se trataba de un escrito poético pues no todas las desviaciones lingüísticas son poéticas. Consideremos el caso del argot, del *slang.* A simple vista no podríamos decir si un escrito en el cual se emplean sus términos pertenece o no a la literatura "realista" sin estar mucho mejor informados sobre la forma en que tal escrito encajaba en la sociedad en cuestión.

Y no es que los formalistas rusos no se dieran cuenta de todo esto. Reconocían que tanto las normas como las desviaciones cambiaban al cambiar el contexto histórico o social y que, en este sentido, lo "poético" depende del punto donde uno se encuentra en un momento dado. El hecho de que el lenguaje empleado en una obra parezca "alienante" o "enajenante" no garantiza que en todo tiempo y lugar haya poseído esas características. Resulta enajenante sólo frente a cierto fondo lingüístico normativo, pero si éste se modifica quizás el lenguaje ya no se considere literario. Si toda la clientela de un bar usara en sus conversaciones ordinarias frases como "Sois la virgen impoluta del silencio", este tipo de lenguaje dejaría de ser poético. Dicho de otra manera, para los formalistas "lo literario" era una función de las relaciones *diferenciales* entre dos formas de expresión y no una propiedad inmutable. No se habían propuesto definir la "literatura" sino lo "literario", los usos especiales del lenguaje que pueden encontrarse en textos "literarios" pero también en otros diferentes. Quien piense que la "literatura" puede definirse a base de ese empleo especial del lenguaje tendrá que considerar el hecho de que aparecen más metáforas en Manchester que en Marvell No hay recurso "literario" -metonimia, sinécdoque, lítote, inversión retórica, etc. - que no se emplee continuamente en el lenguaje diario.

Sin embargo, los formalistas suponían que la "rarefacción" era la esencia de lo literario. Por

decirlo as, "relativizaban" este empleo del lenguaje, lo veían como contraste entre dos formas de expresarse. Ahora bien, supongamos que yo oyera decir en un bar al parroquiano de la mesa de al lado "Esto no es escribir, esto es hacer garabatos". La expresión ¿es "literaria" o "no literaria"? Pues es literaria va que proviene de *Hambre* la novela de Knut Hamsun. Pero ¿cómo sé yo que tiene un carácter literario? Al fin y al cabo no llama la atención por su calidad verbal. Podría decir que reconozco su carácter literario porque estoy enterado de que proviene de esa novela de Knut Hamsun. Forma parte de un texto que yo leí como novelístico, que se presenta como novela, que puede figurar en el programa de lecturas de un curso universitario de literatura, y así sucesivamente. El contexto me hace ver su carácter literario, pero el lenguaje en sí mismo carece de calidad o propiedades que permitan distinguirlo de cualquier otro tipo de discurso, y quien lo empleara en el bar no sería admirado por su destreza literaria. El considerar la literatura como lo hacen los formalistas equivale realmente a pensar que toda literatura es *poesía.* Un hecho significativo cuando los formalistas fijaron su atención en la prosa a menudo simplemente le aplicaron el mismo tipo de técnica que usaron con la poesía. Por lo general se juzga que la literatura abarca muchas cosas además de la poesía que incluye, por ejemplo, escritos realistas o naturalistas carentes de preocupaciones lingüísticas o de llamativo exhibicionismo. A veces se emplea el adjetivo excelente o (algún sinónimo) a un texto precisamente por que su lenguaje *no* atrae inmoderadamente la atención. Se admira su sencillez lacónica o su atinada sobriedad ¿Y qué decir sobre los chascarrillos, las *porras* deportivas, los lemas o *slogans,* los encabezados periodísticos, los anuncios publicitarios, a menudo verbalmente llamativos pero que generalmente no se clasifican como literatura?

Otro problema relacionado con la "rarificación" consiste en que, con suficiente ingenio, cualquier texto adquiere un carácter "raro". Fijémonos en una advertencia de suyo nada ambigua que a veces se lee en el metro londinense: "Hay que llevar en brazos a los perros por la escalera mecánica". Sin embargo, quizá la frase no sea tan clara o tan carente de ambigüedad como de momento puede parecer. ¿Quiere decir que uno debe llevar un can abrazado en esa escalera? ¿Corre peligro de que se le impida usar la escalera si no encuentra un perro callejero y lo toma en sus brazos? Muchos avisos aparentemente claros encierran ambigüedades como las que acabamos de señalar. "La basura debe arrojarse en este cesto", o el letrero "Salida" que se lee en las carreteras británicas pueden resultar desconcertantes para un californiano. Con todo, aun haciendo de lado molestas ambigüedades, es a todas luces obvio que ese aviso del metro puede considerarse como literatura. Puede uno detenerse a considerar el *staccato* abrupto y amenazador de las solemnes voces monosílabas iniciales ("hay que"). Y cuando se llega a aquello de llevar en brazos pleno de sugerencias, quizá la mente esté considerando la posibilidad de ayudar durante toda la vida a perros lisiados. Quizá se descubra en cada cadencia, en cada inflexión del término escalera mecánica una imitación del movimiento ascendente y descendente de aquel dispositivo. Puede tratarse de un empeño infructuoso, pero no mucho más infructuoso que el afirmar que se perciben los tajos y las acometidas de los estoques en la descripción poética de un duelo. El primer enfoque tiene al menos la ventaja de sugerir que la "literatura" puede referirse, en todo caso, tanto a lo que la gente hace con lo escrito como a lo que lo escrito hace con la gente.

Aun cuando alguien leyera el aviso en la forma indicada, subsistiría la posibilidad de leerlo como *poesía,* que es sólo una parte de lo que usualmente abarca la literatura. Por lo tanto, consideraremos otra forma de "malinterpretar" un letrero que puede conducirnos todavía un poco más lejos. Imagine a un ebrio noctámbulo, derrumbado sobre el pasamanos de la escalera mecánica, que lee y relee el letrero con laboriosa atención durante varios minutos y musita "¡Qué gran verdad!" ¿En qué tipo de error se ha incurrido en ese momento? En realidad, el ebrio aquel considera el letrero como una expresión de significado general e incluso de trascendencia cósmica. Al aplicar a esas palabras ciertos ajustes o *convencionalismos* relacionados con la lectura, el ebrio de marras las arranca de su contexto inmediato, hace generalizaciones basándose en ellas, y les atribuye un significado más amplio y profundo que la finalidad pragmática a que estaban destinadas. Ciertamente, todo esto parecería ser una operación relacionada con lo que la gente llama literatura. Cuando el poeta nos dice que su amor es cual rosa encarnada, sabemos,

precisamente porque recurrió a la métrica para expresarse, que no hemos de preguntarnos si realmente estuvo enamorado de alguien que, por extrañas razones, le pareció que tenía semejanza con una rosa. El poeta simplemente ha expresado algo referente a las mujeres y al amor en términos generales. Por consiguiente, podríamos decir que la literatura es un discurso "no pragmático". Al contrario de los manuales de biología o los recados que se dejan para el lechero, la literatura carece de un fin práctico inmediato, y debe referirse a una situación de carácter general. Algunas veces —no siempre— puede emplear un lenguaje singular como si se propusiera dejar fuera de duda ese hecho, como si deseara señalar que lo que entra en juego es una *forma de hablar* sobre una mujer en vez de una mujer en particular, tomada de la vida real. Este enfoque dirigido a la manera de hablar y no a la realidad de aquello sobre lo cual se habla, a veces se interpreta como si con ello se quisiera indicar que entendemos por literatura cierto tipo de lenguaje *autorreferente,* un lenguaje que habla de sí mismo.

Con todo, también esta forma de definir la literatura encierra problemas. Por principio de cuentas, probablemente George Orwell se habría sorprendido al enterarse de que sus ensayos se leerían como si los temas que discute fueran menos importantes que la forma en que los discute. En buena parte de lo que se clasifica como literatura el valor-verdad y la pertinencia práctica de lo que se dice *se considera importante* para el efecto total. Pero aun si el tratamiento "no pragmático" del discurso es parte de lo que quiere decirse con el término "literatura", se deduce de esta "definición" que, de hecho, no se puede definir la literatura "objetivamente". Se deja la definición de literatura a la forma en que alguien decide *leer,* no a la naturaleza de lo escrito. Hay ciertos tipos de textos -poemas, obras dramáticas, novelas— que obviamente no se concibieron con "fines pragmáticos", pero ello no garantiza que en realidad vayan a leerse adoptando ese punto de vista. Yo podría leer lo que Gibbon relata sobre el Imperio Romano no porque mi despiste llegue al grado de pensar que allí encontraré información digna de crédito sobre la Roma de la antigüedad, sino porque me agrada la prosa de Gibbon o porque me deleitan las representaciones de la corrupción humana sea cual fuere su fuente histórica. También puedo leer el poema de Robert Burns —suponiendo que yo fuese un horticultor japonés- porque no había yo aclarado si en la Inglaterra del siglo XVIII florecían o no las rosas rojas. Se dirá que esto no es leer el poema "como literatura", pero, ¿podría decirse que leo los ensayos de Orwell como literatura siempre y cuando generalice yo lo que él dice sobre la Guerra Civil española y lo eleve a la categoría de declaraciones de valor cósmico sobre la vida humana? Es verdad que muchas de las obras que se estudian como literatura en las instituciones académicas fueron "construidas" para ser leídas como literatura, pero también es verdad que muchas no fueron "construidas" así. Un escrito puede comenzar a vivir como historia o filosofía y, posteriormente, ser clasificado como literatura; o bien puede empezar como literatura y acabar siendo apreciado por su valor arqueológico. Algunos textos nacen literarios; a otros se les impone el carácter literario. A este respecto puede contar mucho más la educación que la cuna. Quizá lo que importe no sea de dónde vino uno sino cómo lo trata la gente. Si la gente decide que tal o cual escrito es literatura parecería que de hecho lo es, independientemente de lo que se haya intentado al concebirlo.

En este sentido puede considerarse la literatura no tanto como una cualidad o conjunto de cualidades inherentes que quedan de manifiesto en cierto tipo de obras, desde *Beowulf* hasta Virginia Woolf, sino como las diferentes formas en que la gente *se relaciona* con lo escrito. No es fácil separar, de todo lo que en una u otra forma se ha denominado "literatura", un conjunto fijo de características intrínsecas. A decir verdad, es algo tan imposible como tratar de identificar el rasgo distintivo y único que todos los juegos tienen en común. No hay absolutamente nada que constituya la "esencia" misma de la literatura. Cualquier texto puede leerse sin "afán pragmático", suponiendo que en esto consista el leer algo como literatura; asimismo, cualquier texto puede ser leído "poéticamente". Si estudio detenidamente el horario-itinerario ferrocarrilero, no para averiguar qué conexión puedo hacer, sino para estimularme a hacer consideraciones de carácter general sobre la velocidad y la complejidad de la vida moderna, podría decirse que lo estoy leyendo como literatura. John M. Ellis sostiene que el término "literatura" funciona en forma muy parecida al término "hierbajo". Los hierbajos no pertenecen a un tipo especial de planta; son

plantas que por una u otra razón estorban al jardinero.[3] Quizá "literatura" signifique precisamente lo contrario: cualquier texto que, por tal o cual razón, alguien tiene en mucho. Como diría un filósofo, "literatura" y "hierbajo" son términos más *funcionales* que *ontológicos,* se refieren a lo que hacemos y no al ser fijo de las cosas. Se refieren al papel que desempeña un texto o un cardo en un contexto social, a lo que lo relaciona con su entorno y a lo que lo diferencia de él, a su comportamiento, a los fines a los que se le puede destinar y a las actividades humanas que lo rodean. En este sentido, "literatura" constituye un tipo de definición hueca, puramente formal. Aunque dijéramos que no es un tratamiento pragmático del lenguaje, no por eso habríamos llegado a una esencia de la literatura porque existen otras aplicaciones del lenguaje, como los chistes, pongamos por caso. De cualquier manera, dista mucho de quedar claro que se pueda distinguir con precisión entre las formas "prácticas" y las "no prácticas" de relacionarse con el lenguaje. Evidentemente no es lo mismo leer una novela por gusto que leer un letrero en la carretera para obtener información. Pero ¿qué decir cuando se lee un manual de biología para enriquecer la mente? ¿Constituye esto, una forma pragmática de tratar el lenguaje? En muchas sociedades la "literatura" ha cumplido funciones de gran valor práctico, como las de carácter religioso. Distinguir tajantemente entre lo "práctico" y lo "no práctico" sólo resulta posible en una sociedad como la nuestra, donde la literatura en buena parte ha dejado de tener una función práctica. Quizá se esté presentando como definición general una acepción de lo "literario" que en realidad es históricamente específica

Por lo tanto, aun no hemos descubierto el secreto de por qué Lamb, Macaulay y Mill son literatura, mientras que, en términos generales, no lo son ni Bentham, ni Marx, ni Darwin. Quizá la respuesta sin complicaciones sea que los tres primeros son ejemplos de lo "bien escrito" pero no los otros tres. Esta respuesta encierra la desventaja de que en gran parte es errónea (al menos a juicio mío), pero presenta la ventaja de sugerir, de un modo general, que la gente denomina "literatura" a los escritos que le parecen *buenos.* Evidentemente a esto último se puede objetar que si fuera enteramente cierto no habría nada que pudiera llamarse mala literatura. Me parece que quizás se exagera el valor de Lamb y Macaulay, pero esto no significa necesariamente que vaya a dejar de considerarlos como literatura. A usted le puede parecer que Raymond Chandler es bueno dentro de su género, aunque no sea precisamente literatura. Por otra parte, si Macaulay *realmente* fuera un mal escritor, si desconociera totalmente la gramática y sólo pareciera interesarse en los ratones blancos entonces es probable que la gente no daría a su obra el nombre de literatura, ni siquiera el de mala literatura. Parecería, pues, que los juicios de valor tienen ciertamente mucho que ver con lo que se juzga como literatura y con lo que se juzga que no lo es, si bien no necesariamente en el sentido de que un escrito, para ser literario, tenga que caber dentro de la categoría de lo "bien escrito", sino que tiene que pertenecer *a lo que se considera* "bien escrito" aun cuando se trate de un ejemplo inferior de una forma generalmente apreciada. Nadie se tomaría la molestia de decir que un billete de autobús constituye un ejemplo de literatura inferior, pero si podría decirlo acerca de la poesía de Ernest Dowson. Los términos bien escritos o bellas letras son ambiguos en este sentido: denotan una clase de composiciones generalmente muy apreciadas pero que no comprometen a opinar que es "bueno" tal o cual ejemplo en particular.

Con estas reservas, resulta iluminadora la sugerencia de que "literatura" es una forma de escribir altamente estimada, pero encierra una consecuencia un tanto devastadora significa que podemos abandonar de una vez por todas la ilusión de que la categoría "literatura" es "objetiva", en el sentido de ser algo inmutable, dado para toda la eternidad. Cualquier cosa puede ser literatura, y cualquier cosa que inalterable e incuestionablemente se considera literatura - Shakespeare, pongamos por caso— puede dejar de ser literatura. Puede abandonarse por quimérica cualquier opinión acerca de que el estudio de la literatura es el estudio de una entidad estable y bien definida como ocurre con la entomología. Algunos tipos de novela son literatura, pero otros no lo son. Cierta literatura es novelística pero otra no. Una clase de literatura toma muy en cuenta la expresión verbal, pero hay otra que no es literatura sino retórica rimbombante. No

[3] *TheTheory of Literary Criticism: A Logical Analysis* (Berkeley, 1974). pp. 37-42.

existe literatura tomada como un conjunto de obras de valor asegurado e inalterable caracterizado por ciertas propiedades intrínsecas y compartidas. Cuando en el resto del libro use las palabras "literario" y "literatura" llevarán una especie de invisible tachadura para indicar que realmente no son las apropiadas pero que de momento no cuento con nada mejor.

Los juicios de valor son notoriamente variables, por eso se deduce de la definición de literatura como forma de escribir altamente apreciada que no es una entidad estable. Los tiempos cambian, los valores no proclaman el anuncio de un diario, como si todavía creyéramos que hay que matar a las criaturas enfermizas o exhibir en público a los enfermos mentales. Así, como en una época la gente puede considerar filosófica la obra que más tarde calificará de literaria, o viceversa, también puede cambiar de opinión sobre lo que considera escritos valiosos. Más aun, puede cambiar de opinión sobre los fundamentos en que se basa para decidir entre lo que es valioso y lo que no lo es. Esto, como ya indiqué, no significa necesariamente que el publico vaya a negar el título de literatura a una obra que, al fin y al cabo, considera de calidad interior, la llamará literatura para indicar que, poco más o menos, pertenece al *tipo* de escritos que por lo general aprecia. Por otra parte, esto no significa que el llamado "canon literario", la intocable "gloriosa tradición" de la "literatura nacional" tenga que tomarse como un concepto —una "construcción"— cuya conformación estuvo a cargo de ciertas personas movidas por ciertas razones en cierta época. No hay ni obras ni tradiciones literarias valederas, por sí mismas, independientemente de lo que sobre ellas se haya dicho o se vaya a decir. "Valor" es un término transitorio, significa lo que algunas personas aprecian en circunstancias específicas, basándose en determinados criterios y a la luz de fines preestablecidos. Es por ello muy posible que si se realizara en nuestra historia una transformación suficientemente profunda, podría surgir en el futuro una sociedad incapaz de obtener el menor provecho de la lectura de Shakespeare. Quizá sus obras le resultasen desesperadamente extrañas, plenas de formas de pensar y sentir que en la sociedad en cuestión se considerarían estrechas o carentes de significado. En esas circunstancias Shakespeare no valdría más que los letreros murales -graffiti- que hoy se estilan. Si bien muchos considerarían que se habría descendido a condiciones sociales trágicamente indigentes, creo que se pecaría de dogmatismo si se rechazara la posibilidad de que esa situación proviniera más bien de un enriquecimiento humano generalizado. A Karl Marx le preocupaba saber por qué el arte de la antigüedad griega conserva su "encanto eterno" aun cuando hace mucho tiempo que desaparecieron las condiciones que lo produjeron. Ahora bien, visto que aun no termina la historia ¿cómo podríamos saber que va a continuar siendo "eternamente" encantador? Supongamos que, gracias a expertas investigaciones arqueológicas, se descubriera mucho más sobre lo que la tragedia griega en realidad significaba para el público contemporáneo, nos diéramos cuenta de la enorme distancia que separa lo que entonces interesaba de lo que hoy nos interesa, y releyéramos esas obras a la luz de conocimientos más profundos. Ello podría dar por resultado -entre otras cosas- que dejaran de gustarnos esas tragedias y comedias. Quizá llegáramos a pensar que antes nos habían gustado porque, inconscientemente, las leíamos a la luz de nuestras propias preocupaciones. Cuando esto resultara menos posible, quizá esas obras dramáticas dejaran de hablarnos significativamente.

El que siempre interpretemos las obras literarias, hasta cierto punto, a través de lo que nos preocupa o interesa (es un hecho que en cierta forma "lo que nos preocupa o interesa" nos incapacita para obrar de otra forma), quizá explique por qué ciertas obras literarias parecen conservar su valor a través de los siglos. Es posible, por supuesto, que sigamos compartiendo muchas inquietudes con la obra en cuestión, pero también es posible que, en realidad y sin saberlo, no hayamos estado evaluando la "misma" obra. "Nuestro" Homero no es idéntico al Homero de la Edad Media, y "nuestro" Shakespeare no es igual al de sus contemporáneos. Más bien se trata de estos períodos históricos diferentes han elaborado, para sus propios fines, un Homero y un Shakespeare "diferentes", y han encontrado en los respectivos textos elementos que deben valorarse o devaluarse (no necesariamente los mismos). Dicho en otra forma, las sociedades "rescriben", así sea inconscientemente todas las obras literarias que leen. Más aun, leer equivale siempre a "rescribir". Ninguna obra, ni la evaluación que en alguna época se haga de ella pueden,

sin más ni más, llegar a nuevos grupos humanos sin experimentar cambios que quizá las hagan irreconocibles. Esta es una de las razones por las cuales lo que se considera como literatura sufre una notoria inestabilidad.

No quiero decir que esa inestabilidad se deba al carácter subjetivo de los juicios de valor. Según este punto de vista, el mundo se halla dividido entre hechos sólidamente concretos que están "allá", como la Estación Central del ferrocarril, y juicios de valor arbitrarios que se ubican "aquí dentro", como el gusto por los plátanos o el sentir que el tono de un poema de Yeats va desde las bravatas defensivas hasta la resignación hosca pero dúctil. Los hechos están a la vista y son irrecusables, pero los valores son cosa personal y arbitraria. Evidentemente no es lo mismo consignar un hecho, por ejemplo "Esta catedral fue construida en 1612", que expresar un juicio de valor como "esta catedral es una muestra magnífica de la arquitectura barroca". Pero supongamos que dije lo primero cuando acompañaba por diversas partes de Inglaterra a un visitante extranjero y me di cuenta de que lo había desconcertado bastante. ¿Por qué, podría preguntarme, insiste en darme las fechas de la construcción de todos estos edificios? ¿A qué se debe esa obsesión con los orígenes? En la sociedad donde vivo, podría agregar, para nada conservamos datos de esa naturaleza. Para clasificar nuestros edificios nos fijamos en si miran al noroeste o al sudoeste. Esto quizás pusiera de manifiesto una parte del sistema inconsciente basada en juicios de valor subyacentes en mis datos descriptivos. Juicios de valor como éstos no son necesariamente del mismo tipo que aquel otro de "Esta catedral es una muestra magnífica de la arquitectura barroca", pero no dejan de ser juicios de valor, y ninguna enunciación de hechos que yo pudiera formular sería ajena a ellos. La enunciación de un hecho no deja de ser, después de todo, una *enunciación,* y da por sentado cierto número de juicios cuestionables que esas enunciaciones valen la pena más que otras, que estoy capacitado para formularlas y garantizar su verdad, que mi interlocutor es una persona a quien vale la pena formularlas, que no carece de utilidad el formularlas, y así por el estilo. Bien puede transmitirse información en las conversaciones de bar, pero en esos diálogos también sobresalen elementos de lo que los lingüistas llaman 'fáctico', o sea, de lo relacionado con el propio acto de comunicar. Cuando charlo con usted sobre el estado del tiempo doy a entender que una conversación con usted vale la pena, que lo considero persona de mérito y que se emplea bien el tiempo charlando con usted, que no soy antisocial, que no me voy a poner a criticar de la cabeza a los pies su aspecto personal.

En este sentido no hay posibilidad de formular una declaración totalmente desinteresada. Por supuesto, se considera que el decir cuando se construyo una catedral no demuestra tanto interés en nuestra cultura como expresar una opinión sobre su estilo arquitectónico, pero también podrían imaginarse situaciones en las cuales la primera declaración estuviera más "preñada de valores" que la otra. Quizás "barroco" y "magnífico" hayan llegado a ser términos más o menos sinónimos, pero sólo unos cuantos tercos se aferrarían a una idea exagerada sobre la importancia de la fecha en que se construyó un edificio, y al consignarla enviaba yo un mensaje para indicar que me adhería a ellos. Todas las declaraciones descriptivas se mueven dentro de una red (a menudo invisible) de categorías de valor. Añádase que, indudablemente, sin esas categorías no tendríamos absolutamente nada que decirnos. No se trata solamente de que poseyendo conocimientos que corresponden a la realidad los falseemos movidos por intereses y opiniones particulares (cosa ciertamente posible), se trata también de que aun sin intereses especiales podríamos carecer de conocimientos porque no nos hemos dado cuenta de que vale la pena adquirirlos. Los intereses son elementos *constitutivos* de nuestro conocimiento, no meros prejuicios que lo ponen en peligro. El afirmar que el conocimiento debe ser "ajeno a los valores" constituye un juicio de valor.

Bien puede ser que el gusto por los plátanos no pase de ser una cuestión privada, pero de hecho esto también es cuestionable. Un análisis a fondo sobre mis gustos en materia de comida probablemente revelaría profundos lazos con ciertas experiencias de mi primera infancia, con mis relaciones con mis padres y hermanos y con muchos otros factores culturales que son tan sociales y tan "no subjetivos" como las estaciones de ferrocarril. Esto es aun más cierto en lo referente a la estructura fundamental de los criterios e intereses dentro de los cuales nací por ser miembro de

una sociedad en particular, como por ejemplo, creer que debo procurar mantenerme en buen estado de salud, que los diferentes papeles que se representan según el sexo al cual se pertenece tienen sus raíces en la biología humana o que el hombre es más importante que los cocodrilos. Usted y yo podemos no estar de acuerdo en tal o cual cuestión, pero ello se debe exclusivamente a que compartimos ciertas formas profundas de ver y evaluar enlazadas a nuestra vida social y que no pueden cambiar si antes no se transforma esa vida. Nadie me va a imponer un fuerte castigo porque me desagrade algún poema de Donne; pero si reconozco que de plano la obra de Donne no es literatura, en ciertas circunstancias me arriesgaría a perder mi empleo. Estoy en libertad de votar por los laboristas o los conservadores, pero si trato de conducirme basándome en la creencia de que tal libertad meramente encubre un gran prejuicio —o sea que la democracia se reduce a la libertad de cruzar un emblema en la cédula para votar cada vez que se celebran elecciones- en ciertas circunstancias especiales bien podría acabar en la cárcel.

La estructura de valores (oculta en gran parte) que da forma y cimientos a la enunciación de un hecho, constituye parte de lo que se quiere decir con el término "ideología". Sin entrar en detalles, entiendo por ideología las formas en que lo que decimos y creemos se conecta con la estructura de poder o con las relaciones de poder en la sociedad en la cual vivimos. De esta definición gruesa de la ideología se sigue que no todos nuestros juicios *y* categorías subyacentes pueden denominarse —con provecho— ideológicos. Ha arraigado profundamente en nosotros la tendencia a imaginarnos moviéndonos hacia el futuro (aun cuando existe por lo menos una sociedad que se considera de regreso ya del futuro), pero si bien esta manera de ver quizá logre conectarse significativamente con la estructura del poder en nuestra sociedad, no es preciso que tal cosa suceda siempre y en todas partes. Por ideología no entiendo nada más criterios hondamente arraigados, si bien a menudo inconscientes. Me refiero muy particularmente a modos, de sentir, evaluar, percibir y creer que tienen alguna relación con el sostenimiento y la reproducción del poder social. Que tales criterios no son, por ningún concepto, meras rarezas personales puede aclararse recurriendo a un ejemplo literario.

En su famoso estudio *Practical Criticism* (1929), el crítico I. A. Richards, de la Universidad de Cambridge, procuro demostrar cuán caprichosos y subjetivos pueden ser los juicios literarios, y para ello dio a sus alumnos (estudiantes de *college)* una serie de poemas, pero sin proporcionar ni el nombre del autor ni el título de la obra, y les pidió que emitieran su opinión. Por supuesto, en los juicios hubo notables discrepancias, además, mientras poetas consagrados recibieron calificaciones medianas se exaltó a oscuros escritores. Opino, sin embargo que, con mucho, lo más interesante del estudio -en lo cual muy probablemente no cayó en la cuenta el propio Richards- es el firme consenso de valoraciones inconscientes subyacente en las diferencias individuales de opinión. Al leer lo que dicen los alumnos de Richards sobre aquellas obras literarias, llaman la atención los hábitos de percepción e interpretación que espontáneamente comparten lo que suponen que es la literatura, lo que dan por hecho cuando se aproximan a un poema y los beneficios que por anticipado suponen se derivaran de su lectura. Nada de esto es en realidad sorprendente, pues presumiblemente todos los participantes en el experimento eran jóvenes británicos, de raza blanca pertenecientes a la clase alta o al estrato superior de la clase media, educados en escuelas particulares en los años veinte, por lo cual su forma de responder a un poema dependía de muchos factores que no eran exclusivamente "literarios". Sus respuestas críticas estaban firmemente entrelazadas con prejuicios y criterios de amplio alcance. No se trata de que haya habido culpa no hay respuesta crítica ajena a esos enlaces, y, por lo tanto, no existen las interpretaciones o los juicios críticos literarios puros. Uno mismo tiene la culpa, en caso de que alguien la tenga. El propio I. A. Richards como joven profesor de Cambridge, perteneciente a la clase media superior, no pudo objetivar un contexto de intereses que él mismo había en gran parte compartido y, por consiguiente, tampoco pudo reconocer a fondo que las diferencias de evaluación locales, "subjetivas" actúan dentro de una forma particular, socialmente estructurada de percibir el mundo.

Si no se puede considerar la literatura como categoría descriptiva "objetiva", tampoco puede decirse que la literatura no pasa de ser lo que la gente caprichosamente decide llamar

literatura. Dichos juicios de valor no tienen nada de caprichosos. Tienen raíces en hondas estructuras de persuasión al parecer tan inconmovibles como el edificio Empire State. Así, lo que hasta ahora hemos descubierto no se reduce a ver que la literatura no existe en el mismo sentido en que puede decirse que los insectos existen, y que los juicios de valor que la constituyen son históricamente variables, hay que añadir que los propios juicios de valor se relacionan estrechamente con las ideologías sociales. En última instancia no se refieren exclusivamente al gusto personal sino también a lo que dan por hecho ciertos grupos sociales y mediante lo cual tienen poder sobre otros y lo conservan. Como esta afirmación puede parecer un tanto forzada y nacida de un prejuicio personal, vale la pena ponerla a prueba considerando el ascenso de la "literatura" en Inglaterra.

I. ASCENSO DE LAS LETRAS INGLESAS

En la Inglaterra del siglo XVIII, el concepto de literatura no se reducía, como a veces sucede hoy, a los escritos de carácter "creativo" o "imaginativo". Abarcaba todo el conjunto de los escritos apreciados en la sociedad: filosofía, historia, ensayos y cartas, junto con los poemas. Se consideraba que un texto era "literario" no porque perteneciese al género novelístico -a decir verdad, en el siglo XVIII se dudaba muy en serio que la modalidad advenediza de la novela pudiera tener cabida en el seno de la literatura- sino porque se adaptaba a ciertas normas de las "letras cultas". En otras palabras, el criterio para decidir si una obra pertenecía a la literatura era abiertamente ideológico. Escritos que incorporaban los valores y "gustos" de una clase social en particular se clasificaban como literatura, pero no las baladas callejeras ni los romances populares, y quizá tampoco las obras dramáticas. Por lo tanto —esto es casi evidente- el concepto que se tenía acerca de la literatura estaba "preñado de valores" en esa época de nuestra historia.

En el siglo XVIII, empero, la literatura no se limitaba a "incorporar" ciertos valores sociales: era un instrumento para que arraigasen y se diseminaran más. La Inglaterra del siglo XVIII emergió —un tanto maltrecha pero al fin y al cabo intacta— de la guerra civil del siglo anterior en la que hubo una feroz lucha de clases. En el impulso dirigido a la reconsolidación del maltrecho orden social, se contaban entre los conceptos fundamentales las ideas neoclásicas de razón, naturaleza, orden y decoro simbolizados en el arte. Creció la importancia de la literatura porque hacía falta buscar la unión de las clases medias, cada vez más poderosas pero espiritualmente burdas, con la aristocracia gobernante, difundir las buenas maneras, los gustos "correctos" y las normas culturales de aceptación general. Esto incluía un conjunto de instituciones ideológicas: publicaciones periódicas, cafés, tratados de estética y cuestiones sociales, sermones, traducciones de autores clásicos, manuales de moral y urbanidad. La literatura no era cuestión de "experiencias vividas", "respuesta personal", "imaginativa unicidad", términos que hoy no pueden disociarse de la idea de lo "literario", pero que habrían significado muy poco para Henry Fielding.

De hecho, hubo que esperar a lo que hoy llamamos "período romántico" para que comenzaran a tomar cuerpo nuestras definiciones de "literatura”. La acepción moderna de la voz literatura se puso verdaderamente en marcha en el siglo XIX. En este sentido la literatura es un fenómeno históricamente reciente se inventó hacia fines del siglo XVIII. No sólo Chaucer, también Pope lo habría considerado sobremanera peregrino. En primer lugar se fue estrechando la categoría literatura hasta llegar a reducirse a las obras de carácter “creador” o “imaginativo”. En los últimos decenios del siglo XVIII apareció una nueva división —y también una nueva demarcación— del discurso así como una reorganización a fondo de lo que podríamos de nominar “formación discursiva” de la sociedad inglesa. “Poesía” llega a significar mucho más que “verso”. En la época de la *Defence of Poetry* (1821) de Shelley, era un concepto de la creatividad humana radicalmente opuesto a la ideología utilitaria de la Inglaterra de la primera época del capitalismo industrial. Desde mucho antes, por supuesto, se distinguía entre los escritos “de imaginación” y los “objetivos”. Tradicionalmente se diferenciaba a la “poesía” de la novela, punto de vista que Philip Sidney apoyó elocuentemente en su *Apology for Poetry.* En el período romántico, literatura se estaba convirtiendo prácticamente en sinónimo de “imaginativo”. Escribir sobre lo que no existía, resultaba en alguna forma más conmovedor y valioso que redactar un informe sobre Birmingham o un estudio sobre la circulación de la sangre. El término “imaginativo” encierra una ambigüedad que sugiere esta actitud: tiene la resonancia del término descriptivo “imaginario”, que significa “literalmente ficticio”, pero también es, no cabe dudarlo, un término evaluador que significa “visionario” o “inventivo”.

Como nosotros mismos somos posrománticos —en el sentido de productos de esa época romántica y no tanto en el sentido de presuntuosamente posteriores a ella- nos resulta difícil comprender hasta qué punto es un concepto curioso históricamente particular. Sin duda, así lo habrían considerado la mayor parte de los escritores ingleses cuya “visión imaginativa” colocamos hoy reverentemente arriba del discurso meramente “prosaico”, de quienes no encuentran temas

más impresionantes que la muerte Negra o el *ghetto* de Varsovia. Es un hecho que durante el período romántico el término descriptivo "prosaico"(escrito en prosa) comenzó a adquirir la acepción negativa de "prosaico" como sinónimo de insulso, vulgar, carente de inspiración. Si se siente que lo que no existe es más atractivo que lo que sí existe, y que la poesía o la imaginación gozan de privilegios de los cuales carecen la prosa o el "hecho escueto", es razonable suponer que ese punto de vista dice cosas significativas acerca de la clase de sociedad en que vivían los románticos.

El período histórico del cual venimos hablando es revolucionario: en Norteamérica y en Francia la insurrección de la clase media derroca viejos regímenes coloniales o feudales; pero Inglaterra llega al despegue económico, gracias, según se dice, a las enormes utilidades que obtuvo durante el siglo XVIII con el mercado de esclavos y el control imperial de los mares, las cuales acabaron por convertirla en la primera nación industrial capitalista del mundo. Ahora bien, las esperanzas visionarias y las energías dinámicas que brotaron de esas revoluciones —energías que toman vida en los escritos de los románticos— se enfrentaron a las contradicciones potencialmente trágicas de la dura realidad encarnada en los nuevos regímenes burgueses. En Inglaterra la crasa ramplonería del utilitarismo pronto se convierte en la ideología dominante de los industriales de clase media hace fetiches de los hechos, reduce las relaciones humanas a lo cotizable en la bolsa y relega el arte a la categoría de ornamento inútil. Las disciplinas encallecidas de los primeros tiempos del capitalismo industrial asuelan comunidades enteras, convierten la vida humana en esclavitud al servicio de un salario, imponen por la fuerza a la recientemente formada clase trabajadora un enajenante proceso laboral, y no entienden absolutamente nada que no pueda transformarse en mercadería. Como los trabajadores responden a la opresión con belicosas protestas y como los perturbadores recuerdos de la Revolución que estalló al otro lado del Canal de la Mancha siguen amedrentando a la clase gobernante, el Estado inglés reacciona con brutales actos represivos que convierten a Inglaterra, durante una parte del período romántico en un verdadero estado-policía.[1]

En presencia de esas fuerzas, bien pueden considerarse como algo muy por encima del escapismo inane los privilegios que los románticos concedieron a la "imaginación creadora". La "literatura" aparece entonces como uno de los escasos enclaves en que los valores creativos olvidados en la sociedad inglesa por el capitalismo industrial pueden celebrarse y reafirmarse. La "imaginación creadora" puede presentarse como imagen de la clase trabajadora no enajenada. El alcance intuitivo y trascendente de la mente poética puede proporcionar una crítica vigente de las ideologías racionalistas o empíricas esclavizadas a los "hechos". La obra literaria llega a ser considerada como una misteriosa unidad orgánica, en contraste con el individualismo fragmentado del mercado capitalista. Es espontánea, no racionalmente calculada, es creadora, no mecánica. El término "poesía", por lo tanto, ya no se refiere sencillamente a un modo técnico de escribir: tiene profundos nexos sociales, políticos y filosóficos, al escuchar sus cadencias la clase dirigente bien puede —literalmente— echar mano a las armas. La literatura se convirtió en otra ideología, e incluso la "imaginación", como sucedió en el caso de Blake y Shelley, se transformó en fuerza política. Su misión consistía en transformar la sociedad en nombre de los valores y energías que encarnan en el arte. La mayor parte de los poetas románticos militaron en la política, pues en vez de conflicto vieron continuidad entre su compromiso con la literatura y su compromiso con la sociedad.

Con todo, ya se comienza a advertir en el seno de ese radicalismo literario, otro *énfasis* que para nosotros resulta más familiar: la insistencia en la soberanía y en la autonomía de la imaginación, en su espléndido alejamiento de cuestiones exclusivamente prosaicas tales como alimentar a la propia prole o luchar por la justicia social. Si la naturaleza trascendental de la imaginación ofreciera un reto al racionalismo anémico, también ofrecería al escritor una alternativa reconfortante y absoluta frente a la historia. A decir verdad, ese apartamiento de la historia, refleja la verdadera situación del escritor romántico. El arte principio, a convertirse en una mercadería

[1] Véase E. P. Thompson, *The Making of the English Working Class* (Londres, 1963), y E. J. Hobsbawm, *The Age of Revolution* (Londres, 1977).

como cualquier otra, y el artista romántico en algo apenas superior a un productor de mercancías en pequeña escala. A pesar de proclamarse retóricamente "representante" de la humanidad, de pretender hablar con la voz del pueblo proclamando verdades imperecederas, el artista vivía cada vez más al margen de una sociedad nada inclinada a pagar elevados honorarios a los profetas. Así, el idealismo finamente apasionado de los románticos, fue también idealista en la acepción filosófica del término. Privado de sitio propio dentro de los movimientos sociales que realmente habrían podido transformar el capitalismo industrial en una sociedad justa, el escritor se vio más y más empujado al aislamiento de su mente creadora. La visión de una sociedad justa frecuentemente se convertía en una impotente nostalgia por la vieja Inglaterra orgánica ya desaparecida. Hubo que esperar a la época de William Morris, que a fines del siglo XIX enlazó este humanismo romántico al movimiento que defendía la causa de los trabajadores, para que disminuyera significativamente la distancia que separaba a la visión poética del ejercicio político.[2]

No fue accidental que el período que estamos considerando haya visto el ascenso de la moderna estética o filosofía del arte. Principalmente de esa época —a través de las obras de Kant, Hegel, Schiller y Coleridge, entre otros— heredamos las ideas contemporáneas de "símbolo" y "experiencia estética", de armonía estética y naturaleza única en su género de un artefacto. Anteriormente hombres y mujeres habían escrito poemas, presentado obras teatrales o pintado cuadros con diversos fines, mientras que otros leían, presenciaban o contemplaban esas obras de muy diferentes maneras. Después, esas actividades concretas históricamente variables se volvieron susceptibles de incluirse dentro de cierta facultad especial y misteriosa denominada "estética , y surgió una nueva casta, la de los estetas, que se esforzaron por poner al descubierto sus más recónditas estructuras. Estas cuestiones ya se habían planteado antes, pero comenzaron a adquirir un nuevo significado. El suponer la existencia de un objeto inalterable conocido con el nombre de "arte", o de una experiencia aislable denominada "belleza" o "estética", provenía en gran parte precisamente de que el arte, como ya dijimos, se había aislado de la vida social. Si la literatura había dejado de tener cualquier función manifiesta, si el escritor ya no era una figura tradicionalmente a sueldo de la corte, de la Iglesia o de algún mecenas aristócrata, resultaba posible aprovechar esos hechos en beneficio de la literatura. Lo esencial de la "literatura creadora" radicaba en su "gloriosa inutilidad", en la que ella misma era su propia finalidad muy por encima de cualquier meta sórdida de carácter social. El escritor encontró en lo poético[3] el sustituto del mecenas perdido. A decir verdad, no es muy probable que la *Ilíada* haya sido considerada como arte por los antiguos griegos en el mismo sentido en que una catedral era un artefacto en la Edad Media o una obra de Andy Warhol lo es para nosotros. Ahora bien, el efecto de la estética debía consistir en la supresión de esas diferencias de carácter histórico. El arte quedó libre del ejercicio material, de los nexos sociales y de los significados ideológicos en que siempre había estado prendido, y fue elevado al rango de fetiche solitario.

A fines del siglo XVIII, la doctrina semimística del símbolo se encontraba en el meollo de la teoría estética.[4] Sin duda alguna, para el romanticismo el símbolo se convirtió en panacea para todos los problemas. Dentro de esta teoría, un gran conjunto de conflictos que en la vida ordinaria se consideraban insolubles —entre sujeto y objeto, lo universal y lo particular, lo sensible y lo conceptual, lo material y lo espiritual, el orden y la espontaneidad- podían resolverse mágicamente. Era natural que en esa época interesaran profundamente esos conflictos. Los objetos dentro de una sociedad que no veía en ellos sino mercadería, aparecían inertes, sin vida, divorciados de los sujetos humanos que los producían y usaban. Dijérase que lo concreto y lo universal se habían disgregado. La filosofía áridamente racionalista, no tomaba en cuenta para nada las cualidades sensibles de los objetos particulares, y el empirismo miope (filosofía "oficial" de la clase media inglesa, tanto entonces como ahora) era incapaz de ver más allá de los

[2] Consúltese Raymond Williams. *Culture and Society 1780-1950* (Londres, 1958), especialmente el capítulo II, "The Romantic Artist".

[3] Cf. Jane P. Tompkins, "The Reader in History: The Changing Shape of Literary Response", en Jane p. Tompkins (comp.), *Reader-Response Criticism* (Baltimore y Londres, 1980).

[4] Véase Frank Kermode, *The Romantic Image* (Londres, 1957).

fragmentos que constituyen el mundo e integrarlos en un cuadro total. Se fomentaban las energías dinámicas y espontáneas del progreso social, pero un orden social restrictivo refrenaba su vigor potencialmente anárquico. El símbolo fusionó movimiento y quietud, contenido turbulento y forma orgánica, mundo y mente. Su cuerpo material era el medio, el vehículo de una verdad espiritual absoluta que se percibía por la intuición directa mejor que a través de un laborioso proceso de análisis crítico. En este sentido el símbolo, imponía a la mente esas cuestiones y no toleraba la menor duda o se veía o no se veía, no había término medio. Esa era la piedra angular del irracionalismo que impedía la investigación crítica razonada que desde entonces ha proliferado en la teoría literaria. Estaba en juego lo *unitario,* y someterlo a una disección —desarmarlo para averiguar su funcionamiento— sería casi tan blasfemo como querer analizar a la Santísima Trinidad. Sus diversas partes trabajaban juntas espontáneamente a favor del bien común, cada una en el lugar que le correspondía. Por esa misma razón no debe sorprendernos que el símbolo, o el artefacto literario como tal, se haya presentado durante todo el siglo XIX y en lo que va del XX como modelo ideal de la sociedad humana. Muchos tediosos disturbios podrían evitarse si las clases bajas olvidaran sus motivos de queja y trabajaran por el bien común.

Hablar de "literatura" e "ideología" como dos fenómenos separados que pueden correlacionarse resulta —espero haberlo demostrado— en cierto sentido completamente innecesario La literatura —en la acepción que hemos heredado— *es* una ideología. Tiene relaciones muy íntimas con cuestiones que atañen al poder social. Empero, si el lector aun no se convence, quizá encuentre razones algo más persuasivas al considerar lo que pasó con la literatura a fines del siglo XIX.

Si alguien preguntara por un solo hecho que explicase el desarrollo del estudio de las letras inglesas a fines del siglo XIX, lo menos sería responder: "el fracaso de la religión". Hacia mediados de la edad victoriana, esta forma ideológica tradicionalmente digna de confianza e inmensamente poderosa, se enfrentó a graves problemas. Ya no conquistaba el corazón y la mente de las masas, y bajo el efecto simultáneo de los descubrimientos científicos y de los cambios sociales, su antiguo e indisputado predominio corría el peligro de evaporarse. Esto preocupaba en especial a la clase dirigente victoriana ya que, por mil razones, la religión ofrece una forma supremamente eficaz de control ideológico. Como todas las ideologías que han tenido éxito, recurre mucho menos a los conceptos explícitos o a la formulación doctrinal que a la imagen, al símbolo, a la costumbre, al rito y a la mitología. Es afectiva y *experiencial,* se entrelaza con las más hondas raíces inconscientes del sujeto humano. Cualquier ideología social incapaz de enlazarse con temores y necesidades profundamente arraigados e irracionales (bien lo sabia T. S. Elliot) tiene pocas probabilidades de sobrevivir mucho tiempo. Más aun, la religión es capaz de influir en cualquier nivel social. Encierra modalidades de carácter doctrinal enfocadas a la élite intelectual, y también beaterías destinadas a las *masas.* Proporciona un "cemento" social excelente dentro de una misma organización que abraza al campesino devoto, a la clase media culta y liberal y al intelectual interesado en la teología. Su poder ideológico se apoya en su capacidad para "materializar" las creencias y convertirlas en prácticas: compartir el cáliz es religión como también lo es la bendición de las cosechas, la religión no se reduce a argumentos abstractos sobre la consubstanciación o la hiperdulía. Sus verdades últimas, como aquellas donde interviene el símbolo, quedan convenientemente cerradas a la demostración racional y por ello puede hacer afirmaciones de carácter absoluto. Por último, la religión, al menos en sus modalidades victorianas, ejerce una influencia *pacificadora,* favorece la mansedumbre, el sacrificio personal y la vida interior contemplativa. No es de extrañar que la clase dirigente victoriana no viera con ecuanimidad las amenazas contra esa estructura ideológica.

Por fortuna, se tenía a la mano otra estructura -otro *discurso*— de tipo parecido: la literatura inglesa. George Gordon, antiguo catedrático de literatura inglesa en Oxford, comentó en su lección inaugural: "Inglaterra está enferma, y... la literatura inglesa debe salvarla. Como (según entiendo) las Iglesias han fracasado y los remedios sociales son lentos, la literatura inglesa tiene ahora una triple función aun debe, supongo, deleitarnos e instruirnos, pero también, por encima de todo,

salvar nuestras almas y sanar al Estado".[5] Gordon pronunció estas palabras en el siglo XX, pero tendrían resonancia en toda la Inglaterra victoriana. No deja de impresionar que, de no haber surgido esa honda crisis ideológica a mediados del siglo XIX, no tendríamos hoy tal abundancia de compilaciones de casos típicos seleccionados y clasificados (como las de Jane Austen), o de guías como las que sirven para lucirse hablando de Pound. A medida que la religión deja de proporcionar el "cemento" social, los valores afectivos y las mitologías básicas que sirven de soldadura en medio de la turbulencia social de una sociedad dividida en diversas clases, la literatura inglesa se va transformando, a partir de la época victoriana, en vehículo destinado a transportar esa carga ideológica. En este proceso Matthew Arnold es la figura central, invariable y sobrenaturalmente sensible a las necesidades de su clase social (actitud que reconocía con atrayente franqueza). La necesidad social más urgente, reconocía Arnold, era "helenizar", educar a la filistea clase media, la cual había demostrado su incapacidad para proporcionar a su poder político y económico el cimiento de una ideología satisfactoriamente sutil y bien dotada. Esto podría lograrse inyectándole algo del estilo tradicional de la aristocracia inglesa, la cual, como agudamente lo percibió Arnold, si bien está dejando de ser la clase dominante, posee algún caudal ideológico que serviría de ayuda a sus maestros pertenecientes a la clase media. Las escuelas establecidas por el Estado, el enlazar la clase media con "lo mejor de la cultura de su patria", les proporcionarán "una grandeza y una nobleza de espíritu, que el tono característico de esas clases (medias) no podría hoy por hoy impartir como es debido".[6]

Sin embargo, la más grande belleza de la maniobra radica en el efecto que tendrá para controlar e incorporar a la clase trabajadora.

> Constituye por sí misma una gran calamidad para la nación que el tono de su sensibilidad y su grandeza de espíritu se vean rebajados o embotados. Esta calamidad parece mucho más grave al considerar que si las clases medias continúan como hasta hoy con su espíritu y una cultura estrechos, toscos, obtusos y carentes de atractivo, casi seguramente no podrán moldear ni asimilar a las masas que están por debajo de ellas, y cuyas simpatías en el momento actual realmente son más amplias y liberales que las suyas. Las masas llegan ansiosas de entrar en posesión del mundo, de obtener una percepción más intensa de su vida y de su actividad. En su irreprimible desarrollo, sus iniciadores y educadores naturales pertenecen a las clases inmediatamente superiores a la suya es decir, a las clases medias. Si estas clases logran ganar su simpatía o proporcionarles dirección, la sociedad corre el peligro de caer en la anarquía.[7]

La ausencia de toda hipocresía en Arnold proporciona una sensación de frescura. No finge ni por un instante que la educación de los trabajadores deba enrocarse en beneficio de ellos mismos, ni que el interés que demuestra por la situación espiritual de la clase trabajadora sea "desinteresado" (para emplear uno de los términos favoritos de Arnold). Aquí cabría citar unas palabras aun más apaciguadoramente francas de un escritor que ya en el siglo XX preconizó este punto de vista: "Si se niega a los niños de la clase obrera toda participación en lo inmaterial, pronto se convertirán en hombres que exigirán con amenazas el comunismo de lo material".[8] Si no se arroja a las masas unas cuantas novelas, quizás acaben por reaccionar erigiendo unas cuantas barricadas.

En diversas formas la literatura era un candidato apropiado para esta empresa ideológica. Como labor "humanizadora" podría suministrar un eficaz antídoto contra el fanatismo político y el extremismo ideológico. Puesto que la literatura, como sabemos, se ocupa más bien de valores humanos universales y no de trivialidades históricas como las guerras civiles, la opresión de las mujeres o los despojos que sufre el campesino inglés, podría servir para colocar en perspectiva las

---

[5] Citado por Chris Baldick, "The Social Mission of English Studies" (tesis de D. Phil, inédita, Oxford, 1981), p. 156. Tengo una deuda de gratitud con este excelente estudio. Va a publicarse con el título de *The Social of English Criticism* (Oxford, 1983).
[6] "The Popular Education of France", en *Democratic Education*, (comp.) R. H. Super (Ann Arbor, 1962), p. 22.
[7] Ibid. P. 26.
[8] George Sampson, *English for the English* (1921), citado por Bladick, "The Social Mission of English Studies", p. 153.

mezquinas exigencias de los trabajadores en lo relativo a un nivel de vida decente o a un mayor control de su propia vida, e incluso, con algo de suerte, hasta podría hacérseles olvidar esas cosas y sumergirlos en la profunda contemplación de verdades y bellezas eternas. La literatura inglesa, en palabras de un manual victoriano destinado a profesores de letras inglesas, ayuda "a promover la comprensión y la camaradería entre todas las clases". Otro escritor victoriano dijo que la literatura abre "la región serena y luminosa de la verdad donde todos se encuentran y todos se espacian unidos", por encima "del humo y de la agitación, del ruido y del alboroto de una vida prosaica plena de preocupaciones, negocios y polémicas".[9] La literatura entrenaría a las masas para que adquiriesen el hábito del pensamiento y de los sentimientos pluralistas, y las convencería de que existe otro punto de vista además del suyo, es decir, el de sus amos. Las haría participantes de las riquezas morales de la civilización burguesa, les infundiría inmenso respeto por los logros de la clase media y, como la lectura es una actividad esencialmente solitaria y contemplativa, frenaría en ellas cualquier tendencia disolvente con miras a la acción política colectiva. Las haría sentirse orgullosas de la lengua y de la literatura de su nación. Aunque la poca cultura y las largas horas de trabajo les impidan producir una obra literaria personal, siempre podrían solazarse pensando que otros pertenecientes al mismo conglomerado -o sea, el pueblo inglés— sí habían producido obras magistrales. El pueblo, según un estudio de la literatura inglesa escrito en 1891, "necesita cultura política, es decir, instrucción en lo referente a sus relaciones con el Estado, a sus deberes como ciudadanos; hace falta impresionarlo sentimentalmente presentándole en forma vívida y atractiva los ejemplos heroicos y patrióticos de la leyenda y de la historia".[10] Todo esto, además, podía lograrse sin costo alguno y sin el trabajo que presupondría impartirles conocimientos sobre los clásicos. La literatura inglesa está escrita en el idioma que hablan las masas y por ello queda cómodamente a su alcance.

Igual que la religión la literatura opera fundamentalmente a través de las emociones y de la experiencia, por consiguiente, estaría admirablemente capacitada para realizar la misión ideológica que abandonó la religión. En nuestra época, la literatura se ha convertido casi en lo contrario del pensamiento analítico o la investigación conceptual. Mientras que hombres de ciencia, filósofos y teoristas de la política soportan la carga de monótonos trabajos discursivos, los estudiosos de la literatura se han instalado en el territorio, mucho más apreciado del sentimiento y de la experiencia. A quién pertenezca esa experiencia y de qué clase sean esos sentimientos es cuestión aparte. La literatura -a partir de Arnold— es enemiga del "dogma ideológico"-, actitud que quizá hubiera sorprendido a Dante, Milton y Pope. La verdad o falsedad de ideas tales como que los negros son inferiores a los blancos importa menos que lo que se siente al *experimentar* esas ideas Arnold, por supuesto tenía convicciones a las que consideraba, igual que cualquier otro, como posiciones razonables y no como dogmas ideológicos. Aun así, no incumbía a la literatura comunicar directamente esas convicciones, por ejemplo, sostener abiertamente que la propiedad privada es baluarte de la libertad. La literatura debe transmitir verdades *intemporales,* con lo cual distraerá a las masas de sus cometidos inmediatos, fomentará en ellas el espíritu de tolerancia y generosidad y asegurará la supervivencia de la propiedad privada. Así como Arnold intentó en *Literature and Dogma y God and the Bible* diluir las estorbosas minucias doctrinales del cristianismo en el cauce de sonoridades poéticamente sugerentes, la cucharada de la ideología clasemediera iba a ser endulzada por el azúcar de la literatura.

En otro sentido, también resultaba ideológicamente cómoda la naturaleza "experiencial" de la literatura. La "experiencia" no es únicamente la tierra natal de la ideología, el lugar donde echa raíces con mejores resultados. Además, en su modalidad literaria, constituye una especie de substituto de la autorrealización. Si no se tiene dinero y tiempo para visitar el Lejano Oriente — excepto, quizá como militar a sueldo del imperialismo británico— se pueden "experimentar" de segunda mano esas tierras leyendo a Conrad o a Kipling. Esto, según algunas teorías literarias, encierra mayor realismo que pasearse por Bangkok. Para la empobrecida experiencia de las masas

[9] H. G. Robinson, "On the Use of English Classical Literature in the Work of Education", *Macmillan´s Magazine* 11 (1860), citado por Bladick, "The Social Mission of English Studies", p. 103.
[10] J. C. Collins, *The Study of English Literature* (1891), citado por Baldick, "The Social Mission of English Studies", p. 100.

populares, resultado de las condiciones sociales en que viven, existe el suplemento de la literatura. En vez de esforzarse por cambiar esas condiciones (digamos en honor de Arnold que procuró cambiarlas con más empeño que casi todos los que quisieron heredar su sitio), para que alguien convierta en realidad sus anhelos de una vida mejor mediante un sustituto se le podría obsequiar un ejemplar de *Pride and Prejudice.*

Es significativo que las "letras inglesas", como asignatura académica, se hayan institucionalizado originalmente no en las universidades sino en institutos donde se estudia mecánica, en instituciones de educación superior para trabajadores y en los cursos de extensión académica.[11] Las letras inglesas eran, literalmente, los clásicos de los pobres, una forma de proporcionar una educación "liberal" baratona a quienes no pertenecían al círculo mágico de las escuelas particulares costosas y de *Oxbridge.* Desde un principio, en el trabajo de precursores del estudio de las letras inglesas como F. D. Maurice y Charles Kingsley, se insistió en la solidaridad de las clases sociales, en el cultivo de afinidades más amplias en el fortalecimiento del orgullo nacional y en la transmisión de valores morales. Esto último era parte del proyecto ideológico (y continúa siendo nota característica de los estudios literarios en Inglaterra y frecuente motivo de asombro para intelectuales provenientes de otras culturas). El ascenso de las "letras inglesas" es más o menos concomitante del cambio histórico en el significado de la palabra moral, entre cuyos más importantes exponentes críticos figuran Arnold, Henry James y F. R. Leavis. Ya no se debe considerar la moralidad como un código de formulaciones o un sistema ético explícito. Se trata más bien de una preocupación sensitiva por toda la calidad de la vida considerada en sí misma, incluyendo las particularidades indirectas y matizadas de la experiencia humana. Retocando un poco la redacción, esto podría significar que como las antiguas ideologías religiosas han perdido su fuerza, hace falta una forma más sutil de comunicación de los valores humanos que obre a través de representaciones dramáticas y no de abstracciones irritantes. Como no existe una forma mejor de presentar esos valores vívidamente dramatizados que la literatura, la cual hace que la "experiencia vivida o sentida" dé en el blanco con la indudable realidad de un golpe en la cabeza, la literatura se convierte en algo más que la criada de la ideología moral: *es* la ideología moral de los tiempos modernos (como lo puso de manifiesto en forma muy gráfica el trabajo de F. R. Leavis).

La clase trabajadora no era la única capa oprimida de la sociedad victoriana a la cual iba enfocado específicamente el estudio de las letras inglesas. La literatura inglesa, asentó en sus reflexiones un testigo de la Real Comisión en 1877, puede considerarse asignatura apropiada para "mujeres y hombres de segunda o tercera categoría que... llegan a maestros de escuela".[12] Los efectos "suavizantes" y "humanizantes" de las letras inglesas, temas expuestos una y otra vez por sus primeros defensores, pertenecen a estereotipos ideológicos que no han desaparecido y que palmariamente se relacionan con lo femenino. El ascenso de las letras inglesas en Inglaterra fue paralelo a la admisión -gradual y de mala gana- de las mujeres en las instituciones de educación superior, y como se trataba de una labor que distaba mucho de ser abrumadora, más interesada en la delicadeza de sentimientos que en los temas más varoniles de las auténticas "disciplinas" académicas, podría considerarse como una "para-asignatura" que convenientemente se podía encajar a las damas, las cuales, en todo caso, se hallaban excluidas de las profesiones y de los estudios científicos. Sir Arthur Quiller Couch, primer catedrático de letras inglesas en la Universidad de Cambridge, iniciaba con la palabra "Caballeros" conferencias dirigidas a un auditorio en el cual la mayor parte eran mujeres. Aun cuando los catedráticos y conferenciantes modernos hayan modificado sus modales, no ha cambiado la ideología por la cual los cursos universitarios de letras inglesas son tan populares entre *las* estudiantes.

Aun cuando las letras inglesas tuvieran un aspecto femenino, también adquirieron aspecto masculino conforme fue avanzando el siglo. La época en que las letras inglesas se establecieron académicamente coincide en Inglaterra con una época señaladamente imperialista. Cuando el

---

[11] Véase Lionel Grossman, "Literature and Education", *New Literary History*, vol. XIII, n° 2, Invierno 1982, pp. 341-371.

[12] Citado por Grossman, "Literature and Education", pp. 341-342.

capitalismo británico se sintió amenazado por sus jóvenes rivales alemanes y norteamericanos —e incluso considero que lo iban dejando atrás— la triste e indigna arrebatiña de demasiados capitalistas en pos de muy pocos territorios ultramarinos, que culminó en 1914 con la primera guerra mundial imperialista, creó la urgente necesidad de contar con un sentido de misión y de identidad nacionales. En los estudios de letras inglesas importaba menos la *literatura* inglesa que la literatura *inglesa*: nuestros grandes "poetas nacionales" Shakespeare y Milton, significado de una tradición y de una identidad nacionales y "orgánicas" a las que podían incorporarse los nuevos reclutas mediante el estudio de las letras humanas. En los informes de las entidades educativas y en las investigaciones oficiales sobre la enseñanza de las letras inglesas durante ese período y a principios de los años veinte, abundan las referencias nostálgicas a la comunidad orgánica de la Inglaterra isabelina en la cual la nobleza y el público grueso se reunían en el teatro shakespeariano, y que aún hoy podría reinventarse. No se debió a una casualidad que el autor de uno de los informes oficiales más influyentes en estas cuestiones, *The Teaching of English in England,* haya sido, precisamente, Sir Henry Newbolt, poeta patriotero de segunda categoría, que perpetró la frase de inmortal memoria "Play up! play up! and play the game!". Chris Baldwick hizo ver la importancia que tuvo el que en la época victoriana las letras inglesas se añadieran a las asignaturas de las cuales se examinaban quienes deseaban prestar sus servicios en el gobierno (el *civil service).* Armados con la versión funcionalmente empaquetada de sus propios tesoros culturales, los empleados del imperialismo británico podían irse a ultramar seguros de su identidad nacional y preparados para desplegar su superioridad cultural ante las miradas envidiosas de los pueblos coloniales.[13]

Pasó bastante tiempo antes de que las letras inglesas —asignatura propia de mujeres, de trabajadores y de quienes deseaban impresionar a los naturales— penetrara en los bastiones de la clase gobernante: Oxford y Cambridge. En el terreno académico no pasaban de la categoría de los advenedizos, de los aficionados incapaces de competir de igual a igual con la augusta severidad de los clásicos o de la filología. Visto que cualquier caballero inglés leía obras de la literatura nacional en sus tiempos libres, ¿qué objeto tenía estudiarlas sistemáticamente? En las dos venerables universidades se llevaron a cabo feroces maniobras de retaguardia en contra de la desoladora asignatura propia de diletantes. Por definición una asignatura académica es algo que puede someterse a examen, y como las letras inglesas no pasaban de chismes ociosos acerca del gusto literario, resultaba difícil dar con el modo de hacerlas tan desagradables que alcanzaran el rango de legítima disciplina universitaria. (Podría comentarse que éste es uno de los pocos problemas relacionados con las letras inglesas que sí han sido resueltos.) Se antoja increíble el desprecio frívolo por la materia que enseñaba del cual dio muestras Sir Walter Raleigh, el primer "catedrático de letras" oxfordiano verdaderamente grande.[14] Raleigh fue titular de esta cátedra en los años anteriores a la primera Guerra Mundial. Al estallar la contienda pudo abandonar las extravagancias femíneas de la literatura y dedicar su pluma -con palpable alivio personal- a una labor varonil: la propaganda bélica. Al parecer, la única forma en que las letras inglesas tenían probabilidades de justificar su existencia en ese par de antiquísimas universidades era disfrazarse sistemáticamente de letras clásicas. Por supuesto, los humanistas distaron mucho de ver con buenos ojos esta lamentable parodia.

La primera guerra imperialista a nivel mundial encerró algunas ventajas para Sir Walter Raleigh pues le proporcionó una identidad heroica más satisfactoriamente conforme con la de su tocayo isabelino, pero también marcó la victoria definitiva del estudio de las letras inglesas en Oxford y Cambridge. Uno de sus más acérrimos antagonistas -la filología- vivía muy unida a la influencia germánica, y como Inglaterra y Alemania estaban empeñadas en una guerra a muerte, se facilitaba tachar la filología clásica de enfadosa necesidad germánica con la cual no podía asociarse ningún caballero británico que se respetase.[15] Con la victoria de Inglaterra se renovó el orgullo nacional y resurgió un patriotismo evidentemente favorable a la causa inglesa.

[13] Véase Baldick, "The Social Mission of English Studies", pp. 198-211.
[14] Cf. Ibid., pp. 117-123.
[15] Véase Francis Mulhern, The Moment of "Scrutiny" (Londres, 1979), pp. 20-22.

Simultáneamente, empero, el profundo trauma de la guerra, el cuestionamiento casi intolerable de todo lo que anteriormente se aceptaba en el terreno cultural, dio origen a lo que en aquella época un comentarista calificó de "hambre espiritual" que parecía encontrar respuesta en la poesía. Da qué pensar el hecho de que, al menos en parte debamos el estudio de las letras inglesas en las universidades a una matanza sin sentido. La Gran Guerra, encarnizada por la retórica de las clases dirigentes, puso fin a algunas de las formas más destempladas de patriotismo que tanto habían prosperado entre los ingleses. Ya no podría haber muchos como Walter Raleigh o Wilfrid Owen. La literatura inglesa llegó al poder cabalgando en el nacionalismo del tiempo de guerra, pero, asimismo, represento una búsqueda de soluciones espirituales por parte de las clases dirigentes inglesas cuyo sentido de identidad había sido profundamente trastornado y en cuya psique los horrores que sufrió dejaron cicatrices imborrables. La literatura se convertiría a la vez en solaz y en reafirmación, en terreno familiar en el cual los ingleses podrían reagruparse para buscar y encontrar alguna alternativa a la pesadilla que ofrecía la historia.

En Cambridge, los arquitectos de la nueva asignatura eran, por lo general, personas ajenas al delito de haber ayudado a las clases trabajadoras a llegar a la cumbre. F. R. Leavis sirvió en el frente como ordenanza médico. Queenie Dorothy Roth -después cambió su nombre por el de Q. D. Leavis- era una mujer sin ninguna relación con ese tipo de actividades, además, era muy niña cuando estalló la guerra. I. A. Richards ya se había graduado cuando ingresó al ejercito William Emerson y L. C. Knight, renombrados discípulos de esos precursores, también eran niños en 1914. Más aun, los campeones de las letras inglesas, en su mayor parte, no provenían de las clases sociales que condujeron a la Gran Bretaña a la Guerra. El padre de F. R. Leavis era concesionario de fabricantes de instrumentos musicales, Q. D. Roth era hija de un comerciante en casimires v artículos de punto, el padre de I. A. Richards era gerente de una fábrica en Cheshire. El estudio de las letras inglesas iba a quedar en manos no de los diletantes patricios que ocuparon las primeras cátedras de literatura en las veneradas universidades sino a cargo de los hijos de la pequeña burguesía provinciana. Pertenecían a una clase social que por primera vez entraba a las universidades tradicionales, y que podía identificar y retar al criterio social que modelo las opiniones literarias de esas instituciones en una forma de la que habrían sido incapaces los seguidores de Sir Arthur Quiller Couch. Ninguno de ellos estuvo sometido a las paralizantes desventajas de una educación exclusivamente literaria (tipo Quiller Couch). F. R. Leavis dejó la historia por las letras inglesas, su alumna, Q. D. Roth, aprovechó en estos estudios su preparación en psicología y antropología, I. A. Richards estudió primero ciencias morales y psicología.

Al convertir el estudio de las letras inglesas en una disciplina seria, estos hombres y mujeres hicieron añicos los criterios de la clase alta perteneciente a una generación anterior a la guerra. Ningún movimiento posterior (dentro del estudio de las letras inglesas) ni de lejos ha recobrado el valor y el radicalismo de la postura que ellos adoptaron. A principios de los años veinte resultaba desesperantemente oscura la razón por la cual había que estudiar letras inglesas, a principios de los treinta la pregunta era más bien si valdría la pena dedicar tiempo a otra cosa. Ya no se las consideraba meramente como materia que valía la pena estudiar, constituían, por el contrario, el estudio supremamente civilizador, la esencia espiritual de la formación social. Lejos de ser una ocupación impresionista y para aficionados, las letras inglesas representaban el terreno donde quedaban vívidamente de relieve como objeto del más intenso escrutinio las cuestiones fundamentales de la existencia: el significado de la persona humana, el entablar con los demás relaciones significativas, el nutrirse con el meollo de los valores esenciales. *Scrutiny,* la publicación que en 1932 lanzaron los Leavis, no ha sido superada en su tenaz dedicación al carácter central y ético del estudio de las letras inglesas, en su importancia decisiva para la calidad de la vida social. Sea cual fuere el "éxito" o el "fracaso" de *Scrutiny,* sea cual fuere lo que se pueda argüir acerca de los prejuicios del *establishment* literario adverso a los Leavis o de la iracundia del movimiento que apoyaba *Scrutiny,* es un hecho que quienes hoy estudian letras inglesas en Inglaterra son partidarios de los Leavis, irremediablemente influidos por su histórica intervención, aun sin haber caído en la cuenta de esta realidad. Ya no hace falta tener "credencial" de partidario de los Leavis, como tampoco haría falta quedar acreditado como seguidor de Copérnico. La corriente a la que

nos referimos entró a la circulación sanguínea de los estudios de letras en las Islas Británicas, ejerciendo un efecto remodelador comparable al que Copérnico realizó en materia astronómica, se ha convertido en una forma de sabiduría crítica espontánea tan arraigada como nuestras ideas sobre el movimiento de la Tierra alrededor del Sol. Quizá la señal más elocuente de la victoria de *Scrutiny* sea que efectivamente murió el "debate" acerca de los Leavis.

Los Leavis comprendieron que si se permitía que ganaran gentes como Sir Arthur Quiller Couch, la crítica literaria se iría por una vía muerta desde un punto de vista histórico, de tan mínima importancia como el que alguien prefiera las papas a los tomates. Frente a "gustos" tan caprichosos, subrayaron el carácter central del análisis crítico riguroso, de la atención disciplinada a las "palabras que aparecen en una página". Insistieron en estas cuestiones no sólo por razones técnicas o estéticas, también por sus estrechas relaciones con la crisis espiritual de la civilización moderna. La literatura era importante no sólo en sí misma sino porque encerraba energías creadoras colocadas a la defensiva en todas partes por la sociedad "comercial" moderna. En la literatura —y quizá únicamente en la literatura- aun queda manifiesto un sentimiento vital por las aplicaciones creadoras del lenguaje, lo cual contrasta con la devaluación filistea del lenguaje y de la cultura tradicional, ofensivamente manifiesta en la sociedad de masas. La calidad del lenguaje de una sociedad era el índice más elocuente de la calidad de su vida personal y social. La sociedad que deja de dar valor a la literatura se encuentra letalmente cerrada a cuanto ha creado y sostenido lo mejor de la civilización humana. Tanto en la urbanidad de la Inglaterra dieciochista como en la sociedad agraria, "orgánica" y "natural" del siglo XVII, podía percibirse una especie de sensibilidad viva sin la cual la sociedad industrial moderna se atrofiaría y moriría.

En la Universidad de Cambridge, a fines de los años veinte y en los treinta, el pertenecer a cierta categoría de estudiantes de letras inglesas equivalía a participar en este animado ataque polémico contra las características más ramplonas del capitalismo industrial. Era reconfortante saber que el estudiar letras inglesas no era sólo una actividad valiosa sino el modo de vida más importante que se pudiera imaginar, que con ella uno contribuía, así fuese modestamente, a volver a orientar a la sociedad del siglo XX en la dirección de la comunidad "orgánica" de la Inglaterra del siglo XVII, la cual podía moverse en la cúspide más progresista de la civilización. Quienes llegaban a Cambridge esperando humildemente leer unas cuantas novelas y unos cuantos poemas, pronto salían de su engaño. "Letras inglesas" no era una de tantas disciplinas sino la asignatura verdaderamente central, incomparablemente superior al derecho, a la ciencia, a la política o a la historia. Estas materias -concedía *Scrutiny* a regañadientes- tenían su lugar, pero debía ser evaluado por la piedra de toque de la literatura, la cual, más que asignatura académica, era una exploración espiritual coextensiva con el destino de la civilización. Con imponente audacia, *Scrutiny* rehizo el mapa de la literatura inglesa en una forma de la que la crítica no ha logrado recuperarse. Los caminos reales de este mapa atravesaban por Chaucer, Shakespeare, Jonson, los escritores de la época de Jacobo I y los metafísicos, Bunyan, Pope, Samuel Johnson, Blake, Wordsworth, Keats, Austen, George Eliot, Hopkins, Henry James, Joseph Conrad, T. S. Eliot y D. H. Lawrence. Esto *era* literatura inglesa. Spencer, Dryden, los dramaturgos de la Restauración, Defoe, Fielding, Richardson, Sterne, Shelley, Byron, Tennyson, Browning, la mayor parte de los novelistas victorianos, Joyce, Woolf y casi todos los escritores posteriores a D. H. Lawrence constituían una red de caminos de segunda categoría con algunos auténticos callejones sin salida. Dickens primero estuvo *out,* pero más tarde se le consideró *in.* En estos estudios de letras figuraban dos mujeres y media, contando a Emily Brontë como un caso marginal. Casi todos los autores de la lista eran conservadores.

Haciendo a un lado los valores meramente "literarios", *Scrutiny* insistía en que la forma de evaluar las obras literarias se relacionaba estrechamente con juicios de mayor peso acerca de la naturaleza de la historia y de la sociedad vistas en conjunto. Frente a enfoques críticos que veían la disección de los textos literarios como una especie de descortesía, equivalente, en lo literario, a graves heridas corporales, promovió el análisis detalladísimo de esos sacrosantos objetos. Aterrado por la complaciente suposición de que cualquier obra escrita en inglés elegante varía más o menos tanto como cualquier otra, insistía en la distinción más rigurosa entre los diferentes méritos

literarios algunos escritos, por decirlo de alguna manera, se "abalanzaban sobre la vida", pero otros ciertamente no.

Fastidiado del enclaustrado esteticismo de la crítica convencional desde un principio comprendió Leavis la necesidad de orientarse hacia las cuestiones sociales y políticas, e incluso, en cierta época pensó, con reservas, en una especie de comunismo económico. *Scrutiny* era más que una revista, era el centro de una cruzada moral y cultural. Sus simpatizadores iban a escuelas y universidades a presentar batalla, a fomentar a través del estudio de la literatura las respuestas ricas de contenido, complejas, maduras, discernientes, moralmente serias (términos básicos del vocabulario de *Scrutiny)* que capacitaran a los individuos para sobrevivir en una sociedad mecanizada donde abundan la novela insustancial, el obrero que se ha vuelto hostil, la publicidad baladí y los medios masivos de vulgarización.

Dije "sobrevivir" porque excepto cierta fugaz complacencia con "alguna forma de comunismo económico", Leavis nunca pensó en serio en *cambiar* realmente esa sociedad. Se trataba más bien de soportar que de procurar la transformación de la sociedad mecanizada que dio origen a una cultura macilenta. En este sentido podría decirse que desde el principio *Scrutiny* se dio por vencido (es decir, que "tiró la toalla"). El único cambio que se propuso llevar a cabo se relacionaba con la educación. El personal de *Scrutiny* y sus simpatizadores esperaban que introduciéndose en las instituciones docentes podrían hacer brotar, aquí y allá, una sensibilidad fértil y orgánica en individuos selectos, capaces de transmitirla a otros. Por su fe en la educación, Leavis fue legítimo heredero de Matthew Arnold. Ahora bien, como forzosamente escasean los individuos con esas características, vistos los nefastos efectos de la "civilización de masas", la única esperanza firme consistía en que una minoría culta y lista para dar la batalla pudiera mantener encendida la antorcha de la cultura en el páramo contemporáneo, y la hiciera llegar, a través de sus propios discípulos, a la posteridad.

Hay sólidos argumentos para poner en duda que la educación posea el poder transformador que le atribuían Arnold y Leavis. Después de todo, la educación es *parte de* la sociedad, no la solución de sus problemas. Podría repetirse la pregunta que alguna vez formuló Marx: ¿quién va a educar a los educadores? *Scrutiny* abogó por esta "solución" idealista porque estaba muy poco dispuesto a buscar una solución política. Dedicar las lecciones de letras inglesas a advertir a los chicos de escuela sobre las manipulaciones publicitarias o la pobreza del vocabulario de la prensa popular representaba una tarea importante, ciertamente más importante que hacerlos aprender de memoria *The Charge of the Light Brigade. Scrutiny* realmente puso en marcha en Inglaterra estos "estudios culturales", lo cual representó uno de sus logros más duraderos. También se puede hacer ver a los alumnos que los anuncios publicitarios y la prensa popular existen en su forma actual basados en el afán de lucro. La cultura "de las masas" no es un producto inevitable de la sociedad "industrial", sino que es hija de un tipo especial de industrialismo que orienta la producción más a las utilidades que a la utilidad, y se interesa más en lo que se vende que en lo que verdaderamente tiene valor. No hay razón para suponer que no pueda cambiar un orden social así, pero los cambios indispensables irían mucho más allá de la sensibilidad educada para apreciar el *Rey Lear.* El proyecto que patrocinaba *Scrutiny* era a la vez espeluznantemente radical y bastante absurdo. Según el agudo dicho de un comentarista, diríase que para evitar la Decadencia de Occidente bastaba dedicarse a las lecturas senas.[16] ¿Era verdad que con la *literatura* se podía dar marcha atrás a los menguantes efectos del trabajo en las fábricas y a la ramplonería de los medios masivos de comunicación? Resultaba sin duda consolador sentir que leyendo a Henry James se incorporaba uno a la vanguardia de la civilización. Pero ¿qué decir de todos aquellos que no leían a Henry James, que jamás habían oído hablar de él y que abandonarían este mundo tranquilamente ignorantes de quién había sido o dejado de ser ese señor? Personas así constituían -¿cómo dudarlo?- la abrumadora mayoría de la sociedad ¿Podría acusárseles de encallecimiento moral, de banalidad humana o de bancarrota intelectual? Haría falta cierta circunspección en esto,

[16] Consúltese Ian Wright, "F. R. Leavis, the *Scrutiny* Movement and the Crisis", en Jon Clarke *et al* (comp.), *Culture and Crisis in Britain in the Thirties* (Londres, 1979), p. 48.

pues quizá nuestros propios padres y amigos pertenecieron a esa categoría. Muchas de esas personas daban la impresión de tener buen sentido moral y suficiente sensibilidad. No daban muestras de tendencias al asesinato, al saqueo o al pillaje, y, aun cuando se observaran en ellas tendencias a todo eso, no parece posible que se debieran a que no habían leído a Henry James. La actitud de *Scrutiny* era irredimiblemente elitista. Desconfiaba de la capacidad —sobre lo cual estaba pésimamente informado- de quienes no habían tenido la suerte de seguir curso de letras inglesas en Downing College. Podría aceptarse a la gente "común y corriente" pero sólo en calidad de vaquerizos o campesinos australianos "rebosantes de vitalidad".

Pero existía también otro problema, más o menos el reverso del anterior. Si por una parte no se podía calificar de gente embrutecida y desagradable a quienes no están capacitados para reconocer un encabalgamiento literario, por otra no era posible considerar moralmente puros a todos los enterados sobre la cuestión. Muchas personas estaban empapadas de la más refinada cultura, pero unos diez años después del nacimiento de *Scrutiny* se vio que no pudo evitar que algunas de ellas se dedicaran a dirigir actividades como el asesinato de judíos en Europa Central. La fuerza de la crítica que formulaban los Leavis consistía en que sí podía responder a la pregunta "¿para qué leer literatura?", lo cual no ocurría con la posición de Sir Walter Raleigh. Dicho en pocas palabras, la respuesta era que la literatura nos hacía mejores. Casi no podría encontrarse una razón más persuasiva. Sin embargo, cuando las tropas de los Aliados, algunos años después de la fundación de *Scrutiny*, entraron a los campos de concentración, se arrestó a comandantes que durante sus ratos de ocio se habían entretenido leyendo a Goethe. ¿Cómo explicar esto? Si la literatura realmente nos hacía mejores, sin duda no lo lograba en la forma directa en que una excesiva euforia había supuesto. Se podía examinar la "gran tradición" de la novela inglesa y pensar que estaba uno tratando cuestiones de valor fundamental, cuestiones de vital importancia, para las vidas de hombres y mujeres desperdiciadas en las labores estériles de las fábricas propiedad del capitalismo. Pero también podría pensarse que con esos estudios se pierden de vista, en forma destructiva, seres humanos para quienes resulta difícil comprender cómo un encabalgamiento poético se refleja en un equilibrio de orden físico.

Aquí conviene mencionar que los arquitectos de los estudios de letras inglesas provenían del sector bajo de la clase media. No conformistas, provincianos, muy trabajadores, moralmente conscientes, el personal de *Scrutiny* y sus simpatizadores no tenían dificultad para dar en el blanco cuando juzgaron el diletantismo frívolo de los caballeros de clase alta que ocupaban las cátedras de literatura en las más antiguas universidades. No eran personas con quienes pudieran entenderse. El hijo de un tendero o de un pañero no podía sentirse especialmente inclinado a respetarlos como pertenecientes a la élite social que los había excluido de las viejas universidades. Si la clase media baja ve con resentimiento a la decadente aristocracia, hace también todo lo posible por distinguirse de la clase obrera, a cuyo seno (peligro siempre presente) puede descender. *Scrutiny* surgió de esta ambivalencia social: radicalismo en lo referente al *establishment* literario académico, mentalidad estrecha -de corrillo- en relación con las masas populares. Su encarnizada preocupación por las normas establecidas retaba a los patricios diletantes para quienes Walter Savage Landor, a su manera, encerraba tantos atractivos como John Milton, y, al mismo tiempo, sometía a un penetrante escrutinio a quienes por fuerza deseaban participar en el juego. Con ello se logró una decidida unidad en los objetivos, sin la contaminación proveniente, por un lado, de la trivialidad de los "catadores" y, por el otro, de la chabacanería de las "masas". La pérdida consistió en un aislacionismo innato: *Scrutiny* se convirtió en élite a la defensiva que, como los románticos, se consideraba central cuando en realidad era periférica; que se consideró el "verdadero" Cambridge cuando el verdadero Cambridge hacía todo lo posible por cerrarle la entrada a los puestos académicos, que consideraba vanguardia de la civilización cuando loaba nostálgicamente la integridad orgánica de los campesinos del siglo XVII.

El único hecho palpable relacionado con la sociedad orgánica, como ya comentó Raymond Williams, es que siempre se ha dado por desaparecida.[17] Las sociedades orgánicas no pasan de

[17] Véase *The Country and the City* (Londres, 1973), pp. 9-12.

mitos útiles para atacar la vida mecanizada del capitalismo industrial moderno. Incapaces de ofrecer una alternativa política a ese orden social, los de *Scrutiny* ofrecieron una alternativa histórica, cosa que con anterioridad ya habían hecho los románticos. Insistían por supuesto, en que no era posible un retorno a la edad de oro considerada literalmente, en lo cual ya habían caído en la cuenta casi todos los escritores ingleses que con todo cuidado subrayaron las demandas de tal o cual utopía histórica. En lo referente a ciertas aplicaciones de la lengua inglesa, la sociedad orgánica continúa del lado de los seguidores de los Leavis. El lenguaje de la sociedad comercial, abstracto y anémico, había perdido contacto con las raíces vivas de la experiencia sensible. Por otra parte, en lo escrito en "verdadero" inglés, el lenguaje "ponía concretamente en acto" esa experiencia. La auténtica literatura inglesa poseía un vocabulario rico, complejo, capaz de dar expresión a las sensaciones, detallista al grado de que (caricaturizando un poco) el mejor poema era el que, cuando se lee en voz alta, suena como cuando se muerde y mastica una manzana. La "salud" y la "vitalidad" de una lengua así era producto de una civilización "cuerda", encerraba una integridad creadora que históricamente se había perdido. Por consiguiente, leer literatura equivalía a recuperar el contacto vital con las raíces del propio ser. La literatura *era,* en cierto sentido, una sociedad orgánica *sui generis* importante pues representaba, ni más ni menos, toda una ideología social.

La fe de los Leavis y sus partidarios en la "anglicidad esencial" y su convicción de que algunos tipos del inglés son más ingleses que otros eran una especie de versión patrocinada por los pequeños burgueses de la patriotería de la clase alta que, por principio de cuentas, había coadyuvado a que naciese "lo inglés". Tan desenfrenado jingoísmo se notó menos después de 1918, cuando los antiguos soldados y estudiantes de clase media (con ayuda gubernamental) comenzaron a infiltrarse en el *ethos* de escuela particular costosa característico de Oxbridge. La "anglicidad" representaba una alternativa casera más modesta. Las letras inglesas como asignatura eran en parte un derivado del cambio gradual del tono clasista dentro de la cultura inglesa. La "anglicidad" se caracterizaba, más que por el ondeo imperialista de la bandera, por las danzas campesinas, era más rural, populista y provinciana que metropolitana y aristocrática. Si por un lado vituperaba los apacibles criterios de Sir Walter Raleigh, por el otro era su cómplice. Se trataba de un jingoísmo modulado por una nueva clase social que, mediante un ligero esfuerzo, se consideraba con raíces más bien en el "pueblo inglés" de John Bunyan que en el esnobismo de la clase dirigente. Su misión consistía en salvaguardar la robusta vitalidad del inglés shakesperiano de los embates del *Daily Herald,* y también de lenguas malhadadas, como el francés, donde las palabras eran incapaces de poner concretamente en acto lo que deseaban expresar. Todo el concepto de la lengua descansaba sobre un mimetismo ingenuo, sobre la teoría de que las palabras, en alguna forma, gozan de mejor salud cuando se aproximan a la condición de cosas, con lo cual cesan totalmente de ser palabras. El lenguaje se enajena o se corrompe si no se atiborra de las texturas físicas de la experiencia real, si no engorda a base de los jugos plebeyos de la vida real. Con la armadura de esta confianza en la "anglicidad" esencial, a escritores latinizantes o verbalmente desencarnados (Milton, Shelley) se les podía plantar en la calle, a la vez que se asignaba un lugar de honor a los escritores "concretos desde el punto de vista dramático" (Donne, Hopkins). No se trataba de considerar esa nueva presentación del mapa literario como una mera y discutible *construcción* de una tradición, a la que daban forma preconcepciones ideológicas bien definidas: se opinaba que los autores de marras simple y llanamente expresaban la esencia de la "anglicidad".

En realidad, el mapa literario se estaba ya preparando en otra parte, y la tarea estaba a cargo de un equipo crítico que influyó mucho en Leavis. En 1915 llegó a Londres T. S. Eliot, pertenecía a una familia "aristocrática" de la ciudad de San Luis, cuyo papel tradicional como caudillos culturales estaba siendo carcomido por la clase media "industrial" norteamericana.[18] Asqueado —como *Scrutiny*— de la aridez espiritual del capitalismo industrial, creyó ver una

[18] Véase Gabriel Pearson, "Eliot: an American use of Symbolism", en Graham Martin (comp.), *Eliot in Perspective* (Londres, 1970), pp. 97-100.

alternativa en la vida del antiguo Sur estadounidense, también candidato a formar parte de una evasiva sociedad orgánica donde la sangre ilustre y la buena educación tenían aún alguna importancia. Culturalmente desplazado y espiritualmente desheredado, llegó Eliot a Inglaterra, y dentro de lo que se ha denominado atinadamente "la más ambiciosa hazaña del imperialismo cultural entre las que quizá llegue a producir el siglo",[19] comenzó a poner en práctica una labor de salvamento y de demolición de las tradiciones literarias. Los poetas metafísicos y los dramaturgos de la época de Jacobo I inmediatamente subieron de categoría; se derribó sin miramientos a Milton y a los románticos, y se importaron productos europeos selectos, incluyendo el simbolismo francés.

Como en el caso de *Scrutiny,* esto se hallaba muy por encima de una mera revaluación “literaria”, reflejaba -nada menos- una interpretación totalmente política de la historia inglesa. A principios del siglo XVII, cuando aún florecían la monarquía absoluta y la Iglesia anglicana, poetas como John Donne y George Herbert (ambos anglicanos conservadores) dieron muestras de unidad de sensibilidad, de fusión espontánea del pensamiento y del sentimiento. El lenguaje estaba en contacto directo con la experiencia sensoria; el intelecto se encontraba "en la punta de los sentidos", y concebir un pensamiento era un acto tan físico como aspirar el aroma de una rosa. A fines de ese siglo los ingleses ya habían perdido esa situación paradisíaca. En una turbulenta guerra civil se había ordenado la decapitación del monarca, el puritanismo de clase baja había desorganizado a la Iglesia, y las fuerzas de donde nacería la sociedad secular moderna -ciencia, democracia, racionalismo, individualismo económico- comenzaron a emerger. Más o menos a partir de Andrew Marvell todo fue cuesta abajo. Alguna vez durante el siglo XVII -Eliot no estaba seguro de la fecha exacta— tuvo lugar una “disociación de la sensibilidad”. Pensar ya no era como aspirar el perfume de una rosa, el lenguaje se fue disociando de la experiencia, hasta llegar al desastre literario que representa John Milton, el cual anestesió la lengua inglesa y la convirtió en árido ritual. Milton fue también, por supuesto, un revolucionario puritano quizá no enteramente ajeno a lo que tanto desagradaba a Eliot, e incluso podría añadirse que formaba parte de la gran tradición no conformista inglesa que produjo a F. R. Leavis, cuya inmediata aprobación del juicio de Eliot sobre el *Paraíso perdido* resulta por eso mismo especialmente irónica. Después de Milton la sensibilidad inglesa continuó disociándose de medio a medio: unos poetas pensaban pero no sentían y otros sentían pero no pensaban. La literatura inglesa degeneró en romanticismo y victorianismo. Por esas fechas se establecieron firmemente herejías como el "genio poético", la "personalidad", la "luz interior", todas ellas doctrinas anárquicas de una sociedad que había perdido la fe colectiva e ido a dar en un equivocado individualismo. Para que la literatura inglesa comenzara a recuperarse hubo que esperar a la aparición de T. S. Eliot.

En realidad, Eliot apuntó su artillería contra la ideología del liberalismo de clase media. Liberalismo, romanticismo, protestantismo, individualismo económico, dogmas pervertidos de quienes fueron expulsados del edén de la sociedad orgánica, sin más respaldo que sus mezquinos recursos individuales. La solución de Eliot pertenece al autoritarismo de extrema derecha: hombres y mujeres deben sacrificar sus insignificantes "personalidades" y opiniones en aras de un orden impersonal. En el ámbito de la literatura ese orden impersonal equivale a la tradición.[20] Como cualquier otra tradición literaria, la de Eliot es profundamente selectiva: su principio rector tiene menos que ver con cuáles obras del pasado poseen validez eterna que con cuáles obras ayudarán a T. S. Eliot a escribir su propia poesía. Sin embargo, este concepto arbitrario está paradójicamente imbuido en la fuerza de la autoridad absoluta. Las grandes obras de la literatura forman entre si un orden ideal, ocasionalmente redefinido por el ingreso de una nueva obra maestra. Los clásicos que ocupan el estrecho recinto de la tradición hacen sitio cortésmente para que tenga cabida el recién llegado, con lo cual presentan un aspecto diferente. Ahora bien, como el recién llegado, en una u otra forma, ya se hallaba desde un principio dentro de la tradición, pues de otra manera se le habría negado la entrada, su ingreso sirve para confirmar los valores centrales de la tradición. Dicho de otra manera, la tradición no se adormila jamás: en cierta forma misteriosa

[19] Graham Martin, Introduction, Ibid., p. 22.
[20] Véase “Tradition and the Individual Talent”, en T. S. Eliot, *Selected Essays* (Londres, 1963).

prevé las obras maestras aun por escribirse, y aun cuando estas obras una vez escritas ocasionen un nuevo avalúo de la tradición, ésta las absorbe sin dificultad. Para que una obra literaria tenga validez es preciso que exista dentro de la tradición (así como para que un cristiano se salve es preciso que viva en Dios). Toda la poesía puede ser literatura, pero sólo alguna poesía es Literatura (con mayúscula), lo cual depende de que la tradición fluya o no en su interior. Es inescrutable, como la gracia divina. La tradición, como el Todopoderoso, a veces no concede sus favores a las celebridades literarias de "primera línea" y los destina a escritos oscuros sepultados en algún apartado rincón de la historia. Para pertenecer al club hace falta ser invitado expresamente. Algunos escritores (por ejemplo, T. S. Eliot) simplemente descubren que la tradición (o "mente europea", como a veces la llama el propio Eliot) brota espontáneamente de su interior. Empero (otro tanto sucede con los favorecidos por la gracia divina) para nada interviene aquí el mérito personal ni en pro ni en contra. Por consiguiente, el hecho de estar incorporado a la tradición permite ser a la vez autoritario y poder negarse a sí mismo con absoluta humildad. Es una combinación que Eliot vio más al alcance de la mano si se pertenecía a la Iglesia Cristiana.

En la esfera política el apoyo de Eliot a la autoridad tomó varias formas. Flirteó con la cuasi fascista *Action Française,* y a veces dedicó a los judíos expresiones un tanto negativas. Después de su conversión al cristianismo a mediados de los años veinte, salió en defensa de una sociedad predominantemente rural dirigida por unas cuantas familias ilustres y una pequeña élite de intelectuales aficionados a la teología (muy parecidos a él). La mayor parte de los pertenecientes a esa sociedad serían cristianos, pero como Eliot hacía cálculos muy conservadores sobre la capacidad de la mayor parte de la gente para creer en algo, esta fe religiosa sería en buena parte inconsciente, vivida, por así decirlo, a compás de las estaciones. Esta panacea redentora de la sociedad moderna se ofreció al mundo más o menos por los días en que las tropas de Hitler invadieron a Polonia.

Para Eliot, la ventaja de que una lengua estuviese íntimamente unida a la experiencia era que permitía al poeta dejar a un lado las abstracciones del pensamiento racionalista y apoderarse de sus lectores asiéndolos "por la corteza cerebral, el sistema nervioso y el aparato digestivo".[21] La poesía no consistía en hacer intervenir la mente del lector, poco importaba lo que realmente *significaba* o *quería decir* un poema. Por eso Eliot declaraba que ni en lo mínimo le preocupaban las interpretaciones estrafalarias de su propia obra. El significado no pasaba de mendrugo que se arrojaba al lector para distraerlo, mientras el poema influía en él furtivamente a través de procedimientos más físicos e inconscientes. Eliot, erudito autor de poemas intelectualmente difíciles, revelaba que despreciaba el intelecto tanto como cualquier otro irracionalista de derecha. Percibió agudamente el agotamiento del lenguaje del liberalismo racional de la clase media. No había ya muchas probabilidades de que las apologías del "progreso" o de la "razón" pudieran convencer a alguien, y menos aun cuando millones de cadáveres yacían en los campos de batalla en Europa. Había fracasado el liberalismo de la clase media. El poeta tenía que escudriñar detrás de esos desacreditados conceptos desarrollando para ello una lengua sensible que "se comunicara directamente con los nervios". Debía escoger palabras dotadas de "una red de raíces tentaculares que llegaran hasta los más recónditos terrores y deseos",[22] de imágenes sugestivamente enigmáticas que penetraran hasta esos niveles primitivos donde se identifican las experiencias de hombres y mujeres. Quizá continuaría viviendo, después de todo, la sociedad orgánica, aun cuando sólo en el inconsciente colectivo. Quizá hubiese ciertos símbolos y ritmos profundos en la psique, inmutables arquetipos a lo largo de la historia, que la poesía podía tocar y revivir. La crisis de la sociedad europea -guerra global, encarnizada lucha de clases, tambaleantes economías capitalistas— podría resolverse si se daba la espalda a la historia para reemplazarla con la mitología. En un nivel mucho más profundo que el de las finanzas capitalistas se hallaban el Rey Pescador y vigorosas imágenes del nacimiento, de la muerte y de la resurrección en las cuales los seres humanos podrían descubrir su común identidad. Conforme a estos principios Eliot publicó

[21] "The Metaphysical Poets" ibid., p. 290.
[22] "Ben Jonson", ibid., p. 155.

The Waste Land (La tierra baldía) en 1922, poema donde se sugiere que en los cultos de la fertilidad se encuentra la clave de la salvación de Occidente. Desplegó sus técnicas escandalosamente vanguardistas enfocándolas a metas totalmente de retaguardia, que arrancaban de cuajo la conciencia rutinaria con el fin de revivir en la sangre y en las entrañas del lector un sentido de identidad común.

El concepto de Eliot acerca de que el lenguaje en la sociedad se había convertido en rancio e inútil, inadecuado para la poesía, presentaba afinidades con el formalismo ruso. Por otra parte, lo compartían Ezra Pound, T. E. Hulme y el movimiento imaginista. La poesía se había estancado en el romanticismo, convertido en sensiblería, en cuestión propia de mujeres, borbollante y dulzarrona. El lenguaje se había reblandecido y despojado de su virilidad. Hacía falta devolverle su reciedumbre, darle consistencia de pedernal, restablecer su contacto con el mundo físico. El poema imaginista ideal consistiría de tres líneas de enjundiosas imágenes, comparable a una escueta orden militar. Las emociones tenían algo de enredijo desaseado e inspiraban sospechas, formaban parte de una época caduca de sentimientos individualista-liberales y rimbombantes que debían ceder el lugar al mundo mecánico y deshumanizado de la sociedad moderna. Para D. H. Lawrence las emociones, la "personalidad" y el "ego" estaban igualmente desacreditados y tenían que ceder el paso a la fuerza implacable e impersonal de la Vida espontáneamente creadora. Una vez más aparecía la política detrás de la postura crítica: había llegado a su fin el liberalismo de la clase media, y tendría que ser liquidado por alguna modalidad de la disciplina reciamente masculina que Pound iba a descubrir en el fascismo.

Scrutiny, por lo menos al principio, no tomó el camino reaccionario de la extrema derecha; por el contrario, represento, ni más ni menos, la última línea de defensa del humanismo liberal, preocupada (lo cual no ocurrió ni con Eliot ni con Pound) por el valor realmente único del individuo y por el reino creador de lo interpersonal. Estos valores quedaban resumidos en la voz "Vida", palabra a la que *Scrutiny* —mucho insistió en ello— consideraba indefinible. Si alguien pedía que expusiesen en forma razonada la teoría de su punto de vista, quedaba uno relegado a las tinieblas exteriores: la Vida se sentía o no se sentía, no había término medio. La gran literatura se abría reverentemente ante la Vida; la gran literatura era capaz de demostrar lo que era la Vida. Era un caso circular, intuitivo, a prueba de argumentos, donde se reflejaba el corrillo de los Leavis y de sus partidarios. No se aclaraba de qué lado lo colocaba a uno la Vida en caso de huelga general; tampoco si el que la poesía celebrase su vibrante presencia era compatible con la aprobación otorgada al desempleo en gran escala. Si la Vida obraba creadoramente en alguna parte, esta se hallaba en los escritos de D. H. Lawrence, de quien Leavis se declaró campeón desde un principio. Por lo demás, la "vida espontáneamente creadora" al parecer coexistía con las formas más virulentas de las cuestiones sexuales, del racismo y del autoritarismo, contradicción que perturbó a muy pocos de los del grupo de *Scrutiny.* Las características de extrema derecha que compartían Lawrence, Eliot y Pound —arrebatado desprecio por los valores liberales y democráticos, sometimiento servil a la autoridad impersonal— hasta cierto punto tachadas o suprimidas. Se supo reconstruir a Lawrence, presentarlo como humanista liberal, clasificarlo como triunfante culmen de la "gran tradición" de la novela inglesa, desde Jane Austen hasta George Eliot, Henry James y Joseph Conrad.

Leavis atinó cuando percibió en el lado aceptable de D. H. Lawrence una vigorosa crítica a la inhumanidad del capitalismo industrial inglés, Lawrence, como el propio Leavis, era, entre otras cosas, heredero del linaje romántico decimonónico de quienes protestaban contra la mecanizada esclavitud del salario (inherente en el capitalismo), su paralizante opresión social y sus efectos culturalmente devastadores. Ahora bien, como tanto Lawrence como Leavis rehusaban hacer un análisis político del sistema al cual se oponían, se quedaron -exclusivamente- con sus discursos sobre la vida espontáneamente creadora, cuyo estridente abstraccionismo fue creciendo a medida que insistían en lo concreto. Al resultar cada vez más oscuro cómo el responder a Marvell durante un seminario literario iba a transformar el trabajo mecanizado de los obreros, el humanismo liberal fue empujado a caer en brazos de la más insulsa reacción política. *Scrutiny* sobrevivió hasta 1978, pero en su última etapa la Vida encerraba, indudablemente, una feroz hostilidad contra la

educación popular, oposición implacable a los radios de transistores y negras sospechas acerca de que la "tele-adicción" tenía mucho que ver con las demandas para que los estudiantes participasen en la educación superior. La sociedad moderna “tecnológico-benthamita” debía ser condenada sin reservas como "cretinizada y cretinizante". Por cuanto podía verse, ésta era la consecuencia final de una rigurosa diferenciación crítica. Más tarde Leavis lamentó la desaparición del caballero inglés, la rueda había dado una vuelta completa.

El nombre de Leavis se halla estrechamente unido a la "crítica práctica" y a la "lectura analítico-interpretativa", y algunas de sus obras publicadas están a la altura de lo más sutil y avanzado de la crítica inglesa en lo que va de este siglo. Vale la pena volver a considerar este término "crítica práctica". Se aplicaba a un método que veía con menosprecio la ensalada "bello-letrística" y que, como debía ser, no temía desmenuzar los textos. Además, daba por hecho que el lector podía ser juez de la "grandeza" y del "equilibrio" literarios si se enfocaba la atención a poemas o escritos en prosa aislándolos de su contexto cultural e histórico. Dado lo que *Scrutiny* suponía, realmente no había ningún problema: si la literatura "goza de buena salud" cuando manifiesta sentir concretamente la experiencia inmediata, se puede hacer el diagnóstico respectivo frente a un trozo escrito en prosa con la misma seguridad que un médico juzga el estado de salud de un paciente tomándole el pulso y observando el tono de su piel. No hacía falta examinar la obra literaria en su contexto histórico, ni siquiera discutir la estructura de las ideas en las cuales se basó. Lo importante era apreciar el tono y la sensibilidad de algún pasaje en particular, "ubicarlo" definitivamente y, a continuación, pasar al siguiente. No se aclara por qué este procedimiento fuera algo más que un método más riguroso que los generalmente empleados para catar un vino, visto que lo que los literatos impresionistas pudieran llamar "muy feliz" a usted le podía parecer "de madura robustez". Si "Vida" parecía un término demasiado amplio y nebuloso, las técnicas críticas capaces de captarlo parecían, por el contrario, demasiado estrechas. Como la crítica práctica corría el peligro de adquirir características que resultarían demasiado pragmáticas para un movimiento enfocado, nada menos, al destino de la civilización, lo único que necesitaban los seguidores de Leavis era apuntalarlo con uno "metafísico", y que encontraron al alcance de la mano en la obra de D. H. Lawrence. Como la Vida no constituía un sistema teórico sino algo relacionado con las intuiciones particulares, siempre podía apoyarse en éstas para atacar otros sistemas; pero como la Vida era un valor tan absoluto como pudiera imaginarse, también servía para dar una paliza a esos partidarios del utilitarismo y del empirismo incapaces de ver más allá de sus narices. Era posible pasar mucho tiempo cruzando de un frente al otro, según lo requiriese la dirección hacia la cual apuntaba el fuego enemigo. La Vida era un principio metafísico tan despiadado y tan irrebatible que no podía pedirse más; separaba a ovejas y cabritos literarios con evangélica precisión. Ahora bien, como sólo se manifestaba en particularidades concretas, no constituía una teoría sistemática en sí misma y resultaba, por consiguiente, invulnerable frente a cualquier ataque.

"Lectura analítico-interpretativa" es una expresión que también vale la pena examinar. Significaba, como "crítica práctica", interpretación analítica detallada que proporcionase un eficaz antídoto contra la palabrería insustancial de los estéticos; además, parecía sugerir que todas las tendencias anteriores de la crítica literaria leían a lo sumo un promedio de tres palabras por renglón. El inducir a la lectura analítico-interpretativa no era otra cosa que insistir en que se prestase al texto la debida atención. Esto, inevitablemente, sugiere que se conceda mayor atención a esto que a aquello; a las "palabras que se hallan en la página" más que al contexto que las produjeron y las rodea. Implica una limitación y un enfoque. La limitación se necesitaba con urgencia en la palabrería literaria que despreocupadamente divagaba lo mismo sobre la textura del estilo de Tennyson que sobre la longitud de su barba. Al repudiar esas naderías anecdóticas, la lectura analítico-interpretativa mantuvo a raya muchas otras cosas. Por lo demás, alentó la ilusión de que cualquier trozo escrito, "literario" o no, puede ser debidamente estudiado e incluso comprendido aislado de todo contexto. Este fue el comienzo de la “cosificación” de la obra literaria, del tratamiento que la considera como un objeto en sí mismo, que alcanzó su triunfal consumación en la nueva escuela crítica norteamericana.

La obra de un crítico de Cambridge, I. A. Richards, constituyó un lazo muy importante entre los estudios de letras inglesas en esa Universidad y la Nueva Escuela Crítica norteamericana. Si Leavis quiso redimir la crítica conviniéndola en una especie de religión (con lo cual llevaría adelante la obra de Matthew Arnold), Richards buscó con las obras que escribió en los años veinte proporcionar a la crítica un cimiento sólido en los principios de una obstinada psicología "científica". Su prosa anémica -no obstante su aparente vivacidad— contrasta sugerentemente con la tortuosa intensidad de Leavis. La sociedad está en crisis, arguye Richards, porque los cambios históricos —y en particular los descubrimientos científicos— han dejado atrás y devaluado las mitologías tradicionales que constituían la vida de hombres y mujeres. El delicado equilibrio de la psique humana se vio peligrosamente trastornado, y como la religión ya no podía restablecerlo, la poesía debía tomar a su cargo esta labor. La poesía, observa Richards con extraordinaria desenvoltura, "es capaz de salvarnos; es un medio perfectamente posible de superar el caos".[23] Igual que Arnold, presenta la literatura como ideología consciente necesaria para reconstruir el orden social, labor que ya estuvo realizando en los años de decadencia económica e inestabilidad política posteriores a la Gran Guerra.

La ciencia moderna, sostiene Richards, es el modelo del verdadero conocimiento, pero emocionalmente deja algo que desear. No proporciona respuesta satisfactoria ni a los “¿qué es?” ni a los “¿por qué?” que formulan las masas, y se contenta con responder a los “¿cómo?”. El propio Richards no cree que esos "¿qué?" y "¿por qué?" sean genuinos interrogantes, pero concede generosamente que la mayor parte de la gente opina que sí; y añade que si no se dan seudorrespuestas a esos seudointerrogantes la sociedad correría el peligro de venirse abajo. El papel de la poesía consiste en proporcionar seudorrespuestas. La poesía es un lenguaje más bien "emotivo" que "referencial", es una especie de "seudodeclaración" que da la impresión de describir el mundo pero que en realidad organiza satisfactoriamente nuestros sentimientos. El tipo más eficaz de poesía es el que organiza un máximo de impulsos con un mínimo de frustraciones o conflictos. Sin esa psicoterapia, las normas de valor probablemente desciendan por debajo "de la más siniestra potencialidad del cinematógrafo y de los altavoces".[24]

El modelo cuantificador y conductista que propuso Richards de hecho formaba parte del problema social para el cual proponía una solución. Mientras que Leavis combatía a los tecnológico-benthamitas, Richards procuró derrotarlos en su propio terreno. Enlazando una defectuosa teoría utilitaria de los valores a un punto de vista esencialmente esteticista de la experiencia humana (el arte, suponía Richards, define lo más excelente de la experiencia humana), presentó la poesía como medio "exquisitamente reconciliador" dentro de la anarquía de la existencia moderna. Si en realidad no pueden resolverse las contradicciones históricas, pueden, por otra parte, conciliarse armoniosamente como discretos "impulsos" psicológicos en el seno de la mente contemplativa. La acción no es algo muy deseable porque tiende a impedir el equilibrio total de los impulsos. "Ninguna vida", observa Richards, "puede calificarse de excelente si sus respuestas elementales son desorganizadas y confusas".[25] Si se organizan los impulsos bajos y desaforados se garantiza con mayor efectividad la supervivencia de los impulsos nobles y elevados. Esto se aproxima a cierto criterio victoriano —e incluso emparienta con él— según el cual al organizar a las clases bajas se garantizaba la supervivencia de las de arriba.

La Nueva Crítica norteamericana, que floreció desde fines de los años treinta hasta los años cincuenta, estuvo muy influida por estas doctrinas. Generalmente se cree que la Nueva Crítica abarcó la obra de Eliot, de Richards y, probablemente, también la de Leavis y William Empson, así como la de un buen número de destacados críticos literarios estadounidenses, entre ellos, John Crowe Ransom, W. K. Wimsatt, Cleanth Brooks, Allen Tate, Monroe Beardsley y R. P. Blackmur. Es significativo que este movimiento crítico norteamericano haya tenido sus raíces en el Sur, económicamente retrasado, en la región tradicionalmente de la sangre ilustre y la exquisita cortesía, donde el joven T. S. Eliot vio por primera vez una sociedad orgánica. En el período que

[23] *Science and Poetry* (Londres, 1926), pp. 82-83.
[24] *Principles of Literary Criticism* (Londres, 1963), p.32.
[25] Ibid, p.62.

abarcó la Nueva Crítica norteamericana, el Sur se estaba industrializando rápidamente, invadido por monopolios capitalistas del Norte. Sin embargo, los intelectuales sureños de tipo tradicional como John Crowe Ransom, el cual bautizó al nuevo movimiento crítico, pudieron encontrar en él una alternativa "estética" que hiciera contrapeso al estéril racionalismo científico del industrializado Norte. Espiritualmente desplazado, como T. S. Eliot, por la invasión industrial, Ransom encontró refugio en el llamado movimiento literario de los Fugitivos, en los años veinte, y después en el ala derecha de la política agraria de los treinta. La ideología de la Nueva Crítica comenzó a cristalizar: el racionalismo científico estaba asolando la "vida estética" del viejo Sur; la experiencia humana estaba siendo despojada de su particularidad sensitiva. La solución, posiblemente, se encontrara en la poesía. La respuesta poética —no así la científica- respetaba la integridad sensitiva de su objeto: no entraba en juego la cognición racional sino la afectiva, la cual nos unía con el "cuerpo del mundo" mediante eslabones esencialmente religiosos. A través del arte, un mundo enajenado podría restaurarse en beneficio nuestro con toda su rica multiplicidad. La poesía, modalidad esencialmente contemplativa, incitaría no a cambiar el mundo sino a reverenciarlo por lo que en realidad es, enseñaría a acercarse a él con desinteresada humildad.

Dicho en otra forma, igual que *Scrutiny,* la Nueva Crítica encerraba la ideología de una *intelligentsia* desarraigada, a la defensiva, que reinventó en la literatura lo que no podía localizar en la realidad. La poesía era una nueva religión, un refugio nostálgico frente al enajenante capitalismo industrial. Un poema resultaba tan impenetrable como el mismo Dios Todopoderoso a los esfuerzos de la investigación racional: existía como un objeto encerrado en sí mismo, misteriosamente intacto en su propio ser, único en su género. Un poema es algo que no puede ser parafraseado, ni expresado en ninguna lengua que no sea la de él mismo, cada una de sus partes se pliega sobre las otras en una compleja unidad orgánica, y violarla equivaldría a una especie de blasfemia. Un texto literario, tanto para la Nueva Crítica norteamericana como para I. A. Richards, se comprendía en lo que podía denominarse términos "funcionalistas". Así como la sociología funcionalista norteamericana impulsó un modelo social "libre de conflictos", en el cual todos los elementos se "adaptaban" mutuamente, el poema -la obra poética- abolía toda fricción, toda irregularidad y toda contradicción en la cooperación simétrica de sus diversas características. La "coherencia" y la "integración" eran las ideas fundamentales, pero si el poema iba también a introducir en el lector una actitud ideológica definida ante el mundo -una especie de aceptación contemplativa— la insistencia en la coherencia interna no podía forzarse a tal punto que el poema se alejara totalmente de la realidad, girando esplendorosamente dentro de su ser autónomo. Por lo tanto, era necesario combinar este "hacer hincapié" en la unidad interna del texto con la insistencia en que, a través de esa unidad, la obra "correspondía" en cierto sentido a la realidad propiamente dicha. O sea que la Nueva Crítica quedaba al borde del auténtico formalismo, al que torpemente templaba con una especie de empirismo, creyendo que el discurso del poema "incluía" dentro de sí a la realidad.

Si un poema verdaderamente iba a convertirse en un objeto en sí mismo, la Nueva Crítica tenía que separarlo tanto del autor como del lector. I. A. Richards había creído ingenuamente que un poema no pasaba de ser un medio transparente a través del cual podían observarse los procesos psicológicos del poeta: leer era sólo recrear en nuestra mente la situación mental del autor (punto de vista sostenido en una u otra forma por buena parte de la crítica literaria tradicional). La gran literatura es obra de grandes hombres, y su valor radica principalmente en que permite el acceso íntimo a su alma. Esta posición encierra varios problemas. Por principio de cuentas reduce toda literatura a una especie de autobiografía encubierta. Las obras literarias no se leen como tales sino simple y llanamente como recursos de segunda mano que permiten conocer a alguien. En segundo lugar, la mencionada posición da por hecho que las obras literarias son "expresiones" de la mente del autor, lo cual no ayuda mucho que digamos a discutir *La caperucita roja* o algún poema lírico amoroso, cortesano y altamente estilizado. Aunque pueda uno tener acceso a la mente de Shakespeare leyendo *Hamlet,* ¿para qué podría servir eso si mi acceso a su mente se reduce a lo encerrado en el texto de *Hamlet?* Mejor sería decir que leo *Hamlet* porque fuera de esta tragedia no dejó Shakespeare ninguna otra muestra de cómo era su mente. Lo que tenía en la mente ¿difería

acaso de lo que escribió? ¿Cómo podríamos saberlo? ¿Supo él mismo lo que en realidad pensaba? ¿Están siempre los escritores en cabal posesión de lo que quieren expresar?

La Nueva Crítica rompió audazmente con la teoría de los "grandes hombres" de la literatura, e insistió en que lo que el autor intentó al escribir, aun cuando pudiera recobrarse, carecía de importancia para la interpretación de su texto. Por otra parte, no había que confundir la respuesta emocional del lector con el significado del poema. El poema significaba lo que significaba, independientemente de las intenciones del poeta y de los sentimientos subjetivos que suscite en el lector.[26] El significado ha de calificarse de manifiesto y objetivo, inscrito precisamente en el lenguaje del texto literario, y no tenía nada que ver con un supuesto impulso fantasmal empotrado en la cabeza de un escritor muerto hace mucho tiempo, además, es ajeno a los significados particulares que el lector pueda atribuirle. En el capítulo segundo consideraremos el pro y el contra de este punto de vista. Mientras tanto debe reconocerse que las actitudes de la Nueva Crítica ante esas cuestiones estaban íntimamente ligadas a su afán por convertir al poema en objeto que se basta a sí mismo, tan sólido, tan material como una urna o un ícono. El poema se convierte más en figura espacial que en proceso temporal. Rescatar el texto tanto del poder del autor como del poder del lector equivalía a liberarlo de todo contexto histórico o social. Por supuesto, era preciso saber lo que las palabras del poema significaron para sus primeros lectores (pero este tipo de conocimiento histórico —un tanto técnico— era el único que podía permitirse). La literatura era una solución de los problemas sociales pero no formaba parte de ellos. El poema debe ser arrancado de los escombros de la historia e izado al espacio sublime.

En realidad la Nueva Crítica convirtió al poema en fetiche. Si I. A. Richards hubiera "desmaterializado" el texto reduciéndolo a ventanal transparente por el que se asoma uno a la psique del poeta, la Nueva Crítica norteamericana lo habría rematerializado con creces, de manera que pareciese no tanto un proceso para llegar a un significado como por así decirlo, alguna cosa con cuatro picos y pavimentada. Esto resulta irónico pues el mismísimo orden social contra el cual protestaba la poesía está repleto de tales "cosificaciones", que transforman en "cosas" a gentes, procesos e instituciones. El poema de la Nueva Crítica, como el símbolo del Romanticismo, estaba saturado de una autoridad mística absoluta que no toleraba ningún argumento racional. Como la mayor parte de las otras teorías que ya examinamos, la Nueva Crítica en el fondo era irracionalismo sin atenuantes, íntimamente relacionado con el dogma religioso (la mayoría de sus representantes eran cristianos) y con el ala derecha de la política architradicionalista del movimiento agrario. Esto, empero, no significa que la Nueva Crítica haya sido hostil al análisis crítico (como tampoco lo fue *Scrutiny).* Mientras que ciertos románticos de la primera oleada tendían a inclinarse guardando referente silencio ante el misterio insondable del texto, la Nueva Crítica cultivaba ex profeso las técnicas más implacables y obcecadas de la disección crítica. El mismo impulso que la movió a insistir en la condición "objetiva" de la obra la llevó a apoyar una manera estrictamente "objetiva" de analizarla. Una crónica típica de la Nueva Crítica sobre un poema encierra una investigación rigurosa de sus diversas "tensiones", "paradojas" y "ambivalencias", la cual mostraría cómo se resuelven e integran gracias a la solidez de su estructura. Si la poesía iba a ser la nueva sociedad orgánica en sí misma, la solución final para la ciencia, el materialismo y la decadencia del "estético" y esclavista Sur, difícilmente se rendiría al impresionismo crítico o al subjetivismo blandengue.

Más aún, la Nueva Crítica se desarrolló durante los años en que la crítica literaria en Norteamérica se esforzaba por "profesionalizarse", por ser aceptada como disciplina académica respetable. Su batería de instrumentos críticos era una forma de competir en su propio terreno con las ciencias concretas en una sociedad donde éstas constituían el criterio dominante de conocimiento. El movimiento comenzó a vivir como suplemento humanístico o alternativa de la sociedad tecnocrática, pero acabó por reproducir en sus propios métodos esa misma tecnocracia. El rebelde se fundió con la imagen de su amo, y en el transcurso de los años cuarenta y cincuenta fue

[26] Véase "The International Fallacy" and "The Affective Fallacy"; W. K. Wimsatt and Monroe Beardsley, *The Verbal Icon* (Nueva York, 1958).

asimilado sin dificultad por el *establishment* académico. A poco andar la Nueva Crítica pareció completamente natural en el mundo de la crítica literaria, a tal grado que resultaba difícil imaginar que anteriormente las cosas no hubiesen sido así. Había llegado a su fin la larga jornada desde Nashville, Tennessee, la de los Fugitivos, hasta las universidades aristocráticas *(ivy league)* de la costa oriental de los Estados Unidos.

Había por lo menos dos razones de peso para explicar por qué la Nueva Crítica fue bien recibida en el ámbito académico. En primer lugar, suministraba un método pedagógico útil para enfrentarse a la creciente población estudiantil.[27] Distribuir un breve poema para educar la perceptibilidad de los estudiantes resultaba menos molesto que impartir un curso sobre las más grandes novelas del mundo. Además, el criterio de la Nueva Crítica según el cual un poema era equilibrio exquisito entre actitudes contendientes y reconciliación desinteresada de impulsos opuestos, resultó muy atractivo para intelectuales escépticos y liberales, desorientados por los dogmas antitéticos de la Guerra Fría. Leer poesía al estilo de la Nueva Crítica significaba no comprometerse con nada ni con nadie. La poesía únicamente enseñaba "desinterés", un rechazo sereno, especulativo, impecablemente imparcial de cualquier cosa considerada en particular. Impulsaba menos a oponerse al macartismo o a promover los derechos civiles que a sufrir esas presiones como algo meramente parcial, que sin duda encontraban equilibrio armonioso en otra parte del mundo, entre opositores que se complementan entre sí. O sea que era una receta favorable a la inercia política y, por lo tanto, a la sumisión al *statu quo.* Por supuesto, este benigno pluralismo tenía límites. Un poema, en palabras de Cleanth Brooks, era "unificación de actitudes dentro de una jerarquía subordinada a una actitud 'total' y rectora".[28] El pluralismo podía pasar, siempre y cuando no violase el orden jerárquico; se podían saborear placenteramente las variadas contingencias de la textura del poema, pero a condición de que su estructura rectora permaneciese intacta. Se toleraba la oposición si al fin y a la postre se fusionaba con la armonía. Los límites de la Nueva Crítica coincidían esencialmente con los de la democracia liberal: un poema, escribió John Crowe Ransom, era, "por así decirlo, como el Estado democrático, el cual realiza los fines del Estado sin sacrificar el carácter personal de sus ciudadanos".[29] Sería interesante saber que habrían opinado los esclavos sureños sobre tales asertos.

Quizá ya haya notado el lector que la "literatura", en la obra de los críticos que discutí un poco más arriba imperceptiblemente se fue deslizando hacia la poesía. Los partidarios de la Nueva Crítica, junto con I. A. Richards, se interesan casi exclusivamente en poemas. T S. Eliot se extiende hacia el drama pero no llega a la novela. F. R. Leavis se ocupa de la novela pero la examina bajo el rubro de "poema dramático", o sea como cualquier cosa pero no como novela. A decir verdad, la mayor parte de las teorías literarias colocan inconscientemente en “primera línea” algún género literario en particular del cual derivan sus opiniones de carácter general. No carecería de interés seguir las huellas de este proceso a través de la historia de la teoría literaria, identificando las formas literarias particulares que se adoptaron como paradigma. En el caso de la teoría literaria moderna el cambio en dirección de la poesía es particularmente significativo, pues entre todos los géneros literarios es el que parece más herméticamente ajeno a la historia, aquel donde la "sensibilidad" entra en juego en su forma más pura, menos viciada socialmente. Sería difícil considerar *Tristram Shandy* o *La guerra y la paz* como estructuras firmemente organizadas de ambivalencia simbólica. Empero, aun dentro de la poesía, los críticos a quienes acabo de mencionar parecen notablemente desinteresados en lo que con cierta simplificación podría denominarse "pensamiento". La crítica de Eliot manifiesta una extraordinaria falta de interés en lo que las obras literarias en realidad *dicen;* su atención se reduce, casi totalmente, a las cualidades del lenguaje, a los estilos del sentimiento, a las relaciones entre la imagen y la experiencia. Para Eliot se califica de "clásica" la obra que nace de una estructura de creencias compartidas, si bien en qué consistan esas creencias es menos importante que el hecho de que sean compartidas. Para Richards el ocuparse de creencias constituye sin duda un obstáculo para la apreciación literaria, la fuerte

[27] Cf. Richard Ohmann, *English in America* (Nueva York, 1976), capítulo 4.
[28] *The Well Wrought Urn* (Londres, 1949), p. 189.
[29] *The New Criticism* (Norfolk, Conn., 1941), p. 54.

emoción que se experimenta al leer un poema puede *sentirse* como si fuera una creencia, pero no pasa de ser otra pseudocondición. Sólo Leavis se libera de este formalismo al opinar que la unidad formal compleja de una obra y su "reverente apertura ante la vida", son facetas de un mismo proceso. En la práctica, sin embargo, su obra tiende a establecer una división entre crítica "formal" de la poesía y crítica "moral" de la novela.

Dije que el crítico inglés William Empson queda a veces incluido dentro de la Nueva Crítica, pero resulta mucho más interesante leerlo como opositor impenitente de sus doctrinas. Empson parece pertenecer a las filas de la Nueva Crítica debido a su estilo de análisis exhaustivo, al pasmoso y desenvuelto ingenio con que desentraña aun los más finos matices del significado literario. Ahora bien, todo ello se encuentra al servicio del racionalismo liberal de la vieja escuela, totalmente opuesto al esoterismo simbolista de Eliot o Brooks. En sus obras más importantes, *Seven Types of Ambiguity* (1930), *Some Versions of Pastoral* (1935), *The Structure of Complex Words* (1951) y *Milton´s God* (1961), Empson da un baño de agua fría a base de sentido común muy inglés a esas férvidas expresiones piadosas, evidente en su prosa despreocupadamente coloquial, intencionalmente llana y comedida. Mientras que la Nueva Crítica separa el texto de todo discurso racional y de todo contexto social, Empson insiste sin ambages en tratar la poesía como una especie de "lenguaje ordinario" capaz de paráfrasis racional, un tipo de expresión que no rompe la continuidad con nuestra forma usual de hablar y de conducirnos. Es un "intencionalista" muy desenvuelto; toma en serio lo que el autor probablemente quiso decir y lo interpreta en la forma más generosa, más decente, más inglesa que se pueda imaginar. Lejos de existir como objeto opaco, encerrado en sí mismo, para Empson la obra literaria es abierta, adaptable. Para comprenderla hace falta tener muy en cuenta el contexto general en que se emplean socialmente los vocablos, pues no basta con observar las líneas que constituyen la coherencia verbal interna, a lo cual debe añadirse que casi siempre el contexto es indeterminado. Es interesante el contraste entre las famosas "ambigüedades" de Empson y la "paradoja", la "ironía" y la "ambivalencia" de la Nueva Crítica. Estos últimos términos sugieren la fusión económica de dos significados opuestos pero complementarios. El poema de que habla la Nueva Crítica es una estructura bien ordenada de antítesis de este tipo que nunca pone en peligro la coherencia que necesitamos, pues siempre puede resolverse en una unidad cerrada. Por otra parte, resulta imposible sujetar las ambigüedades de la posición "empsoniana"; señala puntos donde el lenguaje del poema vacila, se esfuma o incluso gesticula fuera de toda proporción, sugiriendo ingeniosamente que el contexto encierra significados virtualmente inagotables. Mientras que una cerrada estructura de ambivalencias hace a un lado al lector y lo reduce a admirador pasivo, la "ambigüedad" solicita su participación activa. Empson define la ambigüedad como "matiz verbal, quizá muy sutil, que permite otras reacciones ante el mismo texto o trozo".[30] La respuesta del lector contribuye a la ambigüedad y no depende únicamente del poema. Para I. A. Richards y la Nueva Crítica el significado del vocablo poético es fundamentalmente "contextual", es una función de la organización verbal interna del poema. Según Empson, el lector inevitablemente aporta al poema contextos sociales, supuestos tácitos relacionados con la coherencia del significado que el texto puede recusar aun cuando no rechace su continuidad con él mismo. La poética de Empson es liberal, social y democrática, no obstante su deslumbrante idiosincrasia, resulta atractiva para el gusto y las expectativas del lector común pero no para las técnicas tecnocráticas del crítico profesional.

Como el sentido común inglés en general, el de Empson también encierra serias limitaciones. Empson es un racionalista de la antigua escuela del Siglo de las Luces cuya confianza en la decencia, en lo razonable, en lo que normalmente atrae la simpatía humana y en la naturaleza humana en general resultan atractivas pero se prestan a sospechas. Empson cuestiona constante y autocríticamente la fisura que separa su propia sutileza intelectual de la humanidad común y sin complicaciones. Define lo "pastoral" como una modalidad literaria en donde ambas actitudes pueden coexistir en paz y armonía, aun cuando invariablemente se perciba lo irónico, lo incómodo

[30] *Seven Types of Ambiguity* (Harmondsworth, 1965), p. 1.

de esta incongruencia. La ironía de Empson y la de su tipo favorito de pastoral son, además, signos de una contradicción más profunda. Son muestra del dilema a que se enfrentaba un intelectual liberal en los años veinte y en los treinta, consciente de la crasa disparidad que divide un tipo ya altamente especializado de inteligencia crítica y las preocupaciones "universales" de la literatura sobre las cuales trabaja. Este conocimiento desconcertado y ambiguo que se da cuenta del choque que existe entre la búsqueda de finos matices poéticos y la depresión económica, sólo puede resolver ese pacto, esa entrega, mediante la fe en la razón común, la cual, en fin de cuentas, acaso sea menos común y más socialmente particular de lo que parece. Lo pastoral no corresponde exactamente a la sociedad orgánica de Empson, quien se sintió menos atraído por la "unidad vital" (de cualquier tipo) que por la soltura e incongruencia de la forma, por la irónica yuxtaposición de grandes señores y campesinos, de lo complejo y de lo sencillo. No obstante, lo pastoral si le proporciona cierta solución imaginaria para un urgente problema histórico: las relaciones del intelectual con el común de la humanidad, entre un escepticismo intelectual tolerante y convicciones exigentes, entre la importancia social de la crítica profesionalizada y una sociedad corroída por la crisis.

Empson se da cuenta de que los significados de un texto literario, en cierta medida, son siempre promiscuos e irreductibles a una interpretación definitiva. En la oposición entre la "ambigüedad" de Empson y la "ambivalencia" de la Nueva Crítica encontramos una especie de anticipo de la polémica entre estructuralistas y postestructuralistas de la cual nos ocuparemos más adelante. Se ha insinuado que el interés de Empson en las intenciones del autor recuerda en cierta forma la obra de Edmund Husserl, el filósofo alemán.[31] Lo que haya de cierto o de falso en este punto de vista proporciona un práctico eslabón con el siguiente capítulo.

[31] Véase Christopher Norris, *William Empson and the Philosophy of Literary Criticism* (Londres, 1978), pp. 99-100.

II. FENOMENOLOGÍA, HERMENÉUTICA, TEORÍA DE LA RECEPCIÓN

En 1918 Europa estaba en ruinas, devastada por la peor guerra de la historia. A continuación de la catástrofe vino una marejada de revoluciones sociales que cruzó todo el continente. Los años próximos al de 1920 fueron testigos del levantamiento de Espartaco en Berlín y de la huelga general en Viena, del establecimiento del soviet de los trabajadores en Munich y Budapest y de la ocupación en gran escala de las fábricas en Italia. Toda esta insurgencia fue violentamente reprimida, pero el orden social del capitalismo europeo se estremeció hasta sus raíces por la matanza y destrucción de la guerra y sus turbulentas consecuencias políticas. Las ideologías en las cuales consuetudinariamente se cimentaba ese orden y los valores ideológicos que lo reglan, también se estremecieron profundamente. La ciencia pareció descender al nivel de un positivismo estéril, de una obsesión miope por la categorización de los hechos. La filosofía se escindió entre el positivismo y un objetivismo indefendible, proliferaron diversas modalidades del relativismo y del irracionalismo. Esta desconcertante desorientación se reflejó en el arte. En el contexto de la honda crisis ideológica de fecha muy anterior a la Primera Guerra Mundial, Edmund Husserl se propuso desarrollar un sistema filosófico que proporcionara certezas absolutas a una civilización que se desintegraba. Se trataba de escoger, escribió Husserl más tarde en *La crisis de las ciencias europeas* (1935), entre la barbarie irracionalista y el renacimiento espiritual, a través de una "ciencia del espíritu absolutamente autosuficiente".

Husserl, como su predecesor el filósofo René Descartes, comenzó a buscar la verdad rechazando provisionalmente lo que él llamaba la "actitud natural", la creencia de sentido común del hombre de la calle en que los objetos existen en el mundo exterior independientemente de nosotros, y de que por lo general merece confianza la información que sobre ellos tenemos. Esta posición sencillamente daba por hecho la posibilidad del conocimiento, cuando eso era precisamente lo que estaba en duda. Entonces, ¿sobre qué *podemos* tener ideas claras y ciertas? Aun cuando no podamos estar seguros de la existencia independiente de las cosas, arguye Husserl, si podemos estar seguros de cómo se presentan inmediatamente a la conciencia, lo mismo si el objeto que llega a nuestra experiencia es ilusorio que si no lo es. Puede considerarse a los objetos no como cosas en sí mismas sino como cosas propuestas (o pretendidas) por la conciencia. Toda conciencia es conciencia de algo. Al pensar me doy cuenta de que mi pensamiento "apunta hacia" algún objeto. El acto de pensar y el objeto del pensamiento se relacionan internamente, el uno depende del otro. Mi conciencia no es meramente un registro pasivo del mundo, sino que lo constituye activamente, lo pretende. Entonces, para llegar a la certeza debemos, en primer lugar, no hacer caso (o "poner entre paréntesis") de cuanto se encuentre más allá de nuestra experiencia inmediata, debemos reducir el mundo exterior únicamente al contenido de nuestra propia conciencia.

Esta "reducción fenomenológica" es el primer paso importante que da Husserl. Cuanto no sea "inmanente" a la conciencia debe ser rigurosamente excluido, todas las realidades deben tratarse como meros "fenómenos", en función de su apariencia en nuestra mente estos son los únicos datos absolutos que pueden servirnos de punto de partida. De esta insistencia se deriva el nombre que Husserl dio a su sistema filosófico: fenomenología. La fenomenología es una ciencia de los fenómenos puros.

Esto, empero, no basta para resolver nuestros problemas. Quizá todo lo que encontramos al examinar el contenido de nuestra mente no pase de ser un flujo fortuito de fenómenos, una corriente caótica de conciencia lo cual difícilmente podría proporcionarnos certeza. El tipo de fenómenos "puros" en los cuales se interesa Husserl son más que particularidades individuales aleatorias. Constituyen un sistema de *esencias* universales, pues la fenomenología modifica cada objeto en la imaginación hasta descubrir lo que en él es invariable. Lo que se presenta al conocimiento fenomenológico no se reduce, pongamos por caso, a la experiencia de los celos o del color rojo, se presentan los tipos universales o esencias de esas cosas, de los celos o de lo rojo como tales. Aprehender verdaderamente un fenómeno es aprehender lo que en él hay de esencial e

inmutable. Como en griego forma o tipo se dice *eidos,* Husserl dice que su método realiza una abstracción "eidética", junto con una reducción fenomenológica.

Todo esto puede sonar intolerablemente abstracto e irreal, y, a decir verdad, lo es. Ahora bien, la meta de la fenomenología era lo opuesto a la abstracción: era un retorno a lo concreto, al terreno firme, como claramente lo sugería su famoso lema: "Regreso a las cosas en sí".

La filosofía se había preocupado demasiado por los conceptos y muy poco por los datos o hechos reales. Por eso había construido sistemas intelectuales mal equilibrados sobre debilísimos cimientos. La fenomenología, al aprehender aquello de lo que podemos estar experiencialmente seguros, podía suministrar la base para erigir conocimientos genuinamente dignos de confianza. Sería la "ciencia de las ciencias" que proporcionaría un método para estudiar cualquier cosa: la memoria, las cajas de fósforos, las matemáticas. Se presentaba nada menos que como ciencia de la conciencia humana, considerada no sólo como la experiencia empírica de las personas en particular, sino como la mismísima estructura profunda de la mente. Al contrario de las ciencias, no preguntaba sobre tal o cual forma particular de conocimiento sino sobre las condiciones que, en primer lugar, hacen posible cualquier tipo de conocimiento. Así a semejanza de lo que ya había hecho la filosofía de Kant, se constituyó en un modo de investigación trascendental; y el sujeto humano o conciencia individual en que clavaba la atención era un sujeto "trascendental". La fenomenología no examinaba sólo aquello que yo pudiera percibir al ver un conejo en particular; examinaba la esencia universal de los conejos y del acto de percibirlos. Es decir, no era una especie de empirismo ocupado en la experiencia aleatoria y fragmentaria de individuos considerados en particular, tampoco era una especie de "psicologismo" exclusivamente interesado en los procesos mentales observables de esos individuos. Pretendía sacar a la luz las mismísimas estructuras de la conciencia y, al mismo tiempo, hacer otro tanto con los fenómenos.

Con este breve resumen debería resultar obvio que la fenomenología es un tipo de idealismo metodológico que se propone estudiar una abstracción de nominada "conciencia humana" y un mundo de puras posibilidades. Husserl rechazó el empirismo, el psicologismo y el positivismo de las ciencias naturales, y consideró que había roto con el idealismo clásico de pensadores como Kant. Kant no había logrado resolver el problema acerca de cómo la mente puede en verdad conocer objetos que se hallan fuera de ella. La fenomenología, al afirmar que lo que se da en la percepción pura es precisamente la esencia de las cosas, esperaba superar ese escepticismo.

Todo esto parece alejadísimo de Leavis y de la sociedad orgánica. ¿Es así en realidad? Después de todo, el regresar a las cosas en sí y el impaciente rechazo de teorías sin raíces en la vida concreta no están muy lejos de la ingenua mimética de Leavis acerca de que el lenguaje poético abraza la esencia de la realidad. Leavis y Husserl buscan el consuelo de lo concreto de aquello a lo cual se le puede tomar el pulso, en una época de profunda crisis ideológica. Este recurrir a las "cosas en sí" encierra en ambos casos un irracionalismo total. Para Husserl, el conocimiento de los fenómenos es absolutamente cierto —"apodíctico", para usar su terminología— porque es intuitivo. No puedo dudar de esas cosas como tampoco puedo dudar de un fuerte toquido en la puerta. Para Leavis ciertas formas de lenguaje son "intuitivamente" acertadas, vitales y creadoras, y por mucho que haya concebido a la crítica como argumento de apoyo, al fin y a la postre no hubo manera de contradecir lo anterior. Más aún, para ambos, lo que se intuye en el acto de aprehender el fenómeno concreto es universal: para Husserl es el *eidos* y para Leavis la Vida. Es decir, no necesitan ir más allá de la seguridad de la sensación inmediata a fin de desenvolver una teoría "global": los fenómenos llegan ya equipados con esa teoría. Por otra parte, forzosamente tendría que ser una teoría autoritaria pues dependía totalmente de la intuición. Para Husserl no hace falta *interpretar* los fenómenos, construirlos así o asá en una argumentación razonada. A la manera de ciertos juicios literarios, se nos imponen "irresistiblemente" (vocablo clave en los escritos de Leavis). No es difícil la relación que existe entre ese dogmatismo —palpable en toda la carrera de Leavis— y el desprecio conservador por el análisis racional. Por último podríamos indicar como la teoría "intencional" de Husserl sobre la conciencia sugiere que el "ser" y el "significado" siempre están unidos entre sí. No hay objeto sin sujeto ni sujeto sin objeto. Para Husserl —y también para el

filósofo inglés F. H. Bradley, que influyó en Eliot— objeto y sujeto son en realidad dos caras de una misma moneda. En una sociedad donde los objetos se presentan como enajenados, totalmente separados de los propósitos humanos, y, consiguientemente, los sujetos humanos están sumergidos en un aislamiento angustioso, lo anterior constituye una doctrina consoladora. La mente y el mundo han vuelto a reunirse -al menos en la mente-. A Leavis también le interesa poner remedio a la desesperante ruptura entre sujetos y objetos, entre los "hombres" y su ambiente humano natural", resultado de la civilización "en masa".

Si por una parte la fenomenología aseguraba un mundo cognoscible, por la otra establecía el carácter central del sujeto humano. Prometía nada menos que una ciencia de la subjetividad. El mundo es lo que yo acepto como hecho, lo que yo "pretendo", debo aprehenderlo en relación conmigo, como un correlativo de mi conciencia, la cual, además de faliblemente empírica, es trascendental. Enterarse de esto daba seguridad en uno mismo. El burdo positivismo del siglo XIX amenazó con privar al mundo de toda subjetividad, y el neokantismo siguió dócilmente esta corriente. El curso de la historia europea, más adelante durante el siglo XIX, dio la impresión de abrigar dudas muy serias sobre la suposición tradicional acerca de que el hombre controla su destino, de que continuará siendo el centro creador de su mundo. La fenomenología reaccionó para devolver al sujeto el trono que por derecho le pertenecía. El sujeto debía de ser considerado como fuente y origen de todo significado, no formaba propiamente parte del mundo pues, en primer lugar, él era lo que daba ser al mundo. En este sentido, la fenomenología recuperó y restauró el viejo sueño de la ideología burguesa clásica, ya que esta ideología había girado en torno de la idea de que el "hombre", en alguna forma, era anterior a su historia y a sus condiciones sociales, las cuales brotaban de él mismo como el agua brota de un manantial. Cómo había comenzado a existir este hombre, si era o no producto de las condiciones sociales a la vez que su productor, no eran cuestiones que debieran considerarse seriamente. Al volver a ubicar en el sujeto humano el centro del mundo, la fenomenología proporcionaba una solución imaginaria a un grave problema histórico.

En el ámbito de la crítica literaria, la fenomenología tuvo alguna influencia sobre los formalistas rusos. Así como Husserl "puso entre paréntesis" el objeto real a fin de fijar su atención en el acto de conocerlo, los formalistas también pusieron entre paréntesis el objeto real y se concentraron en la forma en que se le percibe.[1]

La mayor deuda crítica para con la fenomenología aparece con toda claridad en la llamada escuela crítica de Ginebra, la cual prosperó sobre todo en los años cuarenta y cincuenta y cuyas más famosas luminarias fueron el belga Georges Poulet, los críticos suizos Jean Starobinski y Jean Rousset, y el francés Jean-Pierre Richard. También se asocian a esta escuela Émile Staiger (profesor de letras alemanas en la Universidad de Zurich) y, por sus primeros trabajos, el crítico norteamericano J. Hillis Miller.

La crítica fenomenológica es un intento por aplicar el método fenomenológico a las obras literarias. Así como Husserl "puso entre paréntesis" el objeto real, también se hicieron a un lado el contexto histórico real de la obra literaria, a su autor y a las condiciones en que se le produce y se le lee. La crítica fenomenológica enfoca una lectura del texto totalmente "inmanente" a la que no afecta en absoluto nada externo a ella. El texto queda reducido a ejemplificación o encarnación de la conciencia del autor. Todos sus aspectos estilísticos y semánticos son aprehendidos como partes orgánicas de un total complejo, cuya esencia unificante es la mente del autor. Para conocer esta mente no debemos referirnos a nada de lo que sepamos sobre el autor —queda prohibida la crítica biográfica— sino exclusivamente a los aspectos de su conciencia que se manifiestan en la propia obra. Más aún, debemos fijarnos en las "profundas estructuras" de su mente, las cuales pueden encontrarse en los temas recurrentes y en el patrón de sus imágenes. Al aprehender esas estructuras aprehendemos la forma en que el autor "vivió" su mundo, las relaciones fenomenológicas entre él mismo como sujeto y el mundo como objeto. El "mundo" de una obra

[1] Sin embargo, aquí se presenta una diferencia: Husserl, esperando aislar "la señal pura", puso entre paréntesis sus propiedades gráficas y fónicas, precisamente las cualidades materiales en que más se fijaban los formalistas.

literaria no es una realidad objetiva, sino lo que en alemán se denomina *Lebenswelt,* realidad realmente organizada y experimentada por un sujeto individual. Es típico de la crítica fenomenológica enfocar la forma en que un autor experimenta el tiempo o el espacio, la relación entre el yo y los demás o su percepción de los objetos materiales. Dicho en otra forma: las inquietudes fenomenológicas de la filosofía husserliana muy a menudo se convierten en el "contenido" de la literatura cuando entra en juego la crítica fenomenológica.

Para aprehender estas estructuras trascendentales, para penetrar hasta el interior de la conciencia del autor, la crítica fenomenológica trata de alcanzar completa objetividad y total desinterés. Debe purificarse de sus propias predilecciones, arrojarse empáticamente en el mundo de la obra y reproducir exactamente —con toda la imparcialidad posible— lo que allí encuentre. Si se enfrenta a un poema cristiano, no le interesa emitir juicios de valor sobre esta forma en particular de considerar el mundo, sino demostrar que sintió el autor cuando lo "vivió". Se trata de un modo de análisis no evaluador, ajeno a la crítica. No se considera a la crítica como construcción, como interpretación activa de una obra, en la cual irremediablemente intervendría lo que interesa al crítico, junto con sus prejuicios, es sólo una percepción pasiva del texto una mera transcripción de sus esencias mentales. Se supone que una obra literaria constituye un todo orgánico, lo cual ciertamente también ocurre con todas las obras de un autor en particular. En esta forma la crítica fenomenológica puede moverse con aplomo entre textos absolutamente dispares tanto por su tema como por la época a la cual pertenecen, en su decidido afán por descubrir unidades. Es un tipo de crítica idealista, esencialista, antihistórico, formalista y organicista; una especie de destilación pura de los puntos ciegos, de los prejuicios y limitaciones de toda la crítica literaria moderna. Lo que más llama la atención, lo que más impresiona en todo esto es que logró producir algunos estudios críticos individuales muy penetrantes (por ejemplo, los de Poulet, Richard y Starobinski).

Para la crítica fenomenológica, el lenguaje de una obra literaria no va más allá de ser expresión de su significado interior. Este punto de vista sobre el lenguaje -un tanto de segunda mano- data del propio Husserl. En la fenomenología husserliana realmente queda poco sitio para el lenguaje como tal. Husserl habla de una esfera de experiencia exclusivamente privada o interna, pero esa esfera es de hecho una ficción pues toda experiencia involucra al lenguaje y el lenguaje es inevitablemente social. Carece de significado decir que estoy viviendo una experiencia totalmente privada. En primer lugar, no podría yo pasar por una experiencia si ésta no se realizara en función de algún lenguaje con el cual pudiera identificarla. Para Husserl, lo que proporciona significado a mi experiencia no es el lenguaje sino el acto de percibir fenómenos particulares como universales, acto que, se supone, se realiza independientemente del lenguaje. Es decir, que para Husserl, el significado es algo que antecede al lenguaje; el lenguaje no pasa de ser una actividad secundaria que da nombres a significados que en alguna forma yo poseo. Como es posible que yo posea significados sin contar previamente con un lenguaje es una cuestión a la que Husserl no parece poder responder.

La nota característica de la "revolución lingüística" del siglo XX, desde Saussure y Wittgenstein hasta la teoría literaria contemporánea, consiste en reconocer que el significado no es sencillamente algo "expresado" o "reflejado" en el lenguaje, sino algo realmente *producido* por el lenguaje. No es que nosotros poseamos significados o experiencias a los que envolvemos con palabras. Ante todo, sólo poseemos significados y experiencias porque poseemos un lenguaje donde podemos tenerlos. Más aún, esto sugiere que nuestra experiencia como individuos es radicalmente social. No hay nada que pueda denominarse lenguaje privado. Imaginar un lenguaje es imaginar toda una forma de vida social. La fenomenología desea conservar ciertas experiencias interiores puras libres de la contaminación social del lenguaje, o bien ver el lenguaje meramente como un sistema útil para "fijar significados" que se formaron independientemente de él. Husserl, en una frase muy reveladora, escribe que el lenguaje "se ajusta en una medida pura a lo que se ve en toda su claridad".[2] ¿Cómo se puede ver algo claramente sin tener a nuestra disposición los recursos conceptuales de un lenguaje? Consciente de que el lenguaje plantea a su teoría un

[2] *The Idea of Phenomenology* (La Haya, 1964), p. 31.

problema serio, Husserl intenta resolver el dilema imaginando un lenguaje que exprese puramente la conciencia que quede libre de la carga de tener que indicar significados externos a nuestra mente en el momento de hablar. El intento estaba condenado al fracaso. Tal "lenguaje" únicamente podría imaginarse como expresiones interiores totalmente aisladas sin el menor significado.[3]

La idea de una expresión aislada, sin sentido, incontaminada por el mundo externo, proporciona una imagen muy apropiada de la fenomenología. Por mucho que pretenda haber rescatado el "mundo vivo" de la acción y de la experiencia humanas de las garras de la filosofía tradicional, la fenomenología principia y termina como una cabeza desprovista de un mundo. Promete bases firmes al conocimiento humano, pero el costo es excesivo: consiste en sacrificar la historia humana, pues sin duda, los significados humanos son en un sentido profundo, históricos no se trata de intuir la esencia universal de lo que es ser una cebolla, sino de transacciones cambiantes, prácticas, entre individuos sociales. A pesar de enfocar la realidad como algo realmente experimentado, más como *Lebenswelt* que como hecho inerte, su posición ante el mundo resulta contemplativa y ajena a la historia. La fenomenología intentó resolver la pesadilla de la historia moderna retirándose a una esfera especulativa donde espera la certeza eterna, y así, en medio de sus lucubraciones solitarias, retraídas, se convirtió en símbolo de la crisis que ofreció superar.

El reconocer que el significado es histórico llevó al discípulo más famoso de Husserl, el filósofo alemán Martin Heidegger, a romper con su sistema. Husserl principió con el sujeto trascendental; Heidegger rechaza este punto de partida y principia su marcha con una reflexión sobre el "carácter irreductiblemente dado" de la existencia humana, o *Dasein* (para emplear el término que él usa). A esto se debe que a menudo su obra sea caracterizada como "existencialista", opuesta al impenitente "esencialismo" de su mentor. El pasar de Husserl a Heidegger equivale a pasar del terreno del puro intelecto a una filosofía que medita sobre lo que se siente al estar vivo. Mientras que la filosofía inglesa, por lo general, se contenta modestamente con inquirir sobre actos que encierran una promesa o sobre el contraste gramatical que pueden encerrar expresiones como "nada importa" y "nada reporta". La obra más importante de Heidegger, *El ser y el tiempo* (1927), estudia nada menos que la cuestión del mismo Ser, o dicho con mayor precisión, a ese modo de ser específicamente humano. Una existencia así, afirma Heidegger, consiste ante todo en "un estar siempre" en el mundo, somos seres humanos únicamente porque estamos prácticamente ligados unos a otros y al mundo material, y porque éstas relaciones más que accidentales en nuestra vida son constitutivas de la misma. El mundo no es un objeto ubicado "allá afuera" para ser racionalmente analizado, sobre el fondo de un sujeto contemplativo, no es nunca algo de lo cual podamos salir para colocarnos enfrente de él. Emergemos como sujetos del interior de una realidad que nunca podemos objetivar completamente, que abarca al "sujeto" y al "objeto", cuyos significados son inagotables y que nos constituyen así como nosotros los constituimos. El mundo no es algo que haya que disolver, al estilo de Husserl, en imágenes mentales tiene un ser propio, implacable y recalcitrante, que resiste nuestros proyectos. Nosotros existimos sencillamente como parte de ese mundo. La entronización que Husserl hace del ego trascendental es, ni más ni menos, la última fase de la filosofía racionalista del Siglo de las Luces, según la cual el "hombre" estampa imperiosamente su propia imagen en el mundo Heidegger, por el contrario, descentra en parte al sujeto humano al alejarlo de una posición de dominio imaginaria. La existencia humana es un diálogo con el mundo. Escuchar es una actividad más reverente que hablar. El conocimiento humano siempre parte de lo que Heidegger llama "precomprensión" y siempre se mueve dentro de su seno. Antes de llegar a pensar sistemáticamente llevamos ya en nuestro interior un sinnúmero de suposiciones tácitas espigadas en los lazos prácticos que nos ligan con el mundo. La ciencia o la teoría nunca pasan de abstracciones parciales que parten de realidades concretas, así como un mapa es una abstracción del verdadero panorama. Comprender no es ante todo una "cognición" aislable, un acto particular que yo realizo, sino una parte de la propia estructura de la

---

[3] Véase Jacques Derrida, *Speech and Phenomena* (Evanston, Illinois, 1973).

existencia humana. Para vivir humanamente es preciso que me "proyecte" constantemente hacia adelante, reconociendo y realizando nuevas posibilidades de ser. Por así decirlo, nunca soy idéntico a mí mismo, sino un ser siempre impulsado hacia adelante y que se precede. No es nunca mi existencia algo que yo pueda aprehender como objeto terminado, es una búsqueda de nuevas posibilidades, es siempre problemática. Esto equivale a decir que el ser humano está constituido por la historia, por el tiempo. El tiempo no es un medio en el cual nos movemos como una botella que flota en las aguas de un río. El tiempo es precisamente la estructura de la vida humana, algo de lo cual estoy hecho antes de que sea algo que yo pueda medir. Por consiguiente, el comprender, antes de referirse al hecho de comprender algo en particular, es una dimensión del *Dasein,* la dinámica interna de mi constante autotrascendencia. El comprender es radicalmente histórico, está siempre ligado a la situación concreta en que me hallo y que estoy procurando superar.

Si la existencia humana está constituida por el tiempo también lo está por el lenguaje. Para Heidegger el lenguaje no es un mero instrumento de comunicación, un recurso secundario para expresar "ideas": es, precisamente, la dimensión en que se mueve la vida humana y que, por principio de cuentas, hace que el mundo llegue a la existencia. Sólo donde hay lenguaje hay "mundo", en un sentido distintivamente humano. Heidegger no piensa en el lenguaje en función de lo que usted o yo podamos decir el lenguaje: tiene una existencia propia de la cual los seres humanos llegan a participar, y, exclusivamente debido a esta participación, llegan a ser seres humanos. El lenguaje siempre pre-existe con relación en el sujeto individual, como territorio en el cual se desenvuelve; tiene un contenido de "verdad" no tanto como instrumento para intercambiar información precisa sino como el lugar donde la realidad se "des-cubre" a sí misma y se abre a nuestra contemplación. En esta acepción del lenguaje como entidad cuasi objetiva, anterior a todos los individuos particulares, el pensamiento de Heidegger lleva un curso paralelo al de las teorías del estructuralismo.

Así, en el pensamiento de Heidegger lo central no es el sujeto individual sino el ser. El error de la tradición metafísica occidental ha sido considerar al ser como una especie de entidad objetiva y separarlo totalmente del sujeto. Heidegger prefiere regresar al pensamiento presocrático, anterior al dualismo entre sujeto y objeto, y considerar que el ser en alguna forma abarca a ambos. El resultado de esta sugerente intuición, sobre todo en obras posteriores, es una asombrosa reverencia ante el misterio del ser. La racionalidad del Siglo de las Luces —con su actitud implacablemente dominante e instrumental hacia la naturaleza— debe ceder su lugar a un humilde acto de escuchar el lenguaje de los astros, cielos y bosques, a una forma de escuchar que en palabras de un comentarista inglés, presenta todas las características de un "campesino azorado". El hombre debe "abrir paso" al ser y para ello debe entregársele, debe volverse hacia la tierra, madre inagotable y fuente primaria de todo conocimiento. Heidegger, el "filósofo de la Selva Negra", es otro exponente romántico de la "sociedad orgánica", si bien, en su caso, los resultados fueron más siniestros que en el de Leavis. La exaltación del campesino, el menosprecio de la razón a la que suplanta la "precomprensión" espontánea, la exaltación de la sabia pasividad, todo ello combinado con la firme creencia de Heidegger en una "autentica" existencia hacia la muerte superior a la vida de las masas carentes de rostro, lo condujo en 1933 a apoyar explícitamente a Hitler. Este apoyo duró poco, pero aun así quedó implícito en ciertos elementos de su filosofía.

Lo valioso de esa filosofía, junto con otras cosas, es su insistencia en que el conocimiento teórico siempre emerge de un contexto de intereses sociales prácticos. El modelo heideggeriano de un objeto cognoscible es un instrumento (lo cual resulta muy significativo): conocemos el mundo no contemplativamente sino como un sistema de cosas correlativas que deben manejarse como si se tratase de un martillo, de elementos de un proyecto práctico. El saber se relaciona íntimamente con el hacer. Ahora bien, el misticismo contemplativo es la otra cara de ese espíritu práctico de estilo campesino. Cuando el martillo se rompe, cuando dejamos de darlo por descontado, pierde su aspecto familiar y nos entrega su ser auténtico. Un martillo roto es más martillo que uno que no se ha roto. Heidegger comparte con los formalistas la idea de que el arte es una desfamiliarización de ese tipo. Cuando Van Gogh nos muestra un par de zuecos los enajena al permitir que brille su profundamente auténtica "zuequidad". Para el Heidegger de épocas posteriores, tal verdad

fenomenológica sólo puede manifestarse en el arte, y para Leavis la literatura ocupa el lugar de un modo de ser que, supuestamente, perdió la sociedad moderna. El arte (lo mismo ocurre con el lenguaje) no ha de considerarse como expresión de un sujeto individual. El sujeto es únicamente el lugar o el medio donde habla la verdad del mundo. Ésta es la verdad a la que el lector de un poema debe *escuchar* atentamente. Según Heidegger, la interpretación literaria no se basa en la actividad humana. No es, ante todo, algo que *hacemos* sino algo que debemos dejar que suceda. Debemos abrirnos pasivamente al texto, someternos a su ser (misteriosamente inagotable), permitirnos interrogarlo. Es decir: nuestra posición ante el arte debe de encerrar algo del servilismo que Heidegger preconizó en lo relativo al pueblo alemán y al Führer. Por cuanto podía verse, la servil autoabnegación era la única alternativa frente a la razón imperiosa de la sociedad industrial burguesa.

Dije que para Heidegger el comprender es radicalmente histórico, pero hace falta matizar esta afirmación. El título de su obra más importante es *El ser y el tiempo,* no *El ser y la historia.* Entre ambos conceptos existe una significativa diferencia. El "tiempo" es, en cierto sentido, un concepto más abstracto que la historia; sugiere el paso de las estaciones, o la manera en que yo puedo experimentar la forma de mi vida personal. Es más, lo que acabo de mencionar que las contiendas entre naciones, la alimentación o la matanza de pueblos enteros o el ascenso y la caída de los estados. El tiempo sigue siendo para Heidegger esencialmente una categoría metafísica, en una forma en que la historia no lo es para otros pensadores. Es una derivación de lo que realmente hacemos, que es lo que quiero decir que significa la historia. Este tipo de historia concreta prácticamente no le interesa a Heidegger. Distingue entre *Historie,* que significa, sin matizar mucho, "lo que sucede", y *Geschichte,* que significa "lo que sucede" experimentado como auténticamente significativo. Mi propia historia personal es auténticamente significativa cuando acepto la responsabilidad de mi propia existencia, aprehendo mis futuras posibilidades y vivo con conciencia permanente de la muerte que vendrá. Esto puede o no ser cierto, pero no parece tener importancia inmediata en lo referente a la forma en que yo vivo "históricamente", en el sentido de estar ligado a individuos en particular, a relaciones sociales reales y a instituciones concretas. Todo esto, contemplado desde la altura olímpica de la prosa esotérica y circunspecta de Heidegger, parece en verdad insignificante. Para Heidegger, la "verdadera" historia es la historia interna, "auténtica" o "existencial"; es un dominio del temor y de la nada, una actitud resuelta frente a la muerte, un "agrupamiento" de mis capacidades, lo cual, en efecto, suministra un sustituto de la historia tomada en sentidos más comunes y prácticos. Como dijo el crítico húngaro Georg Lukács, la famosa "historicidad" de Heidegger en realidad no se distingue de la ahistoricidad.

En fin de cuentas, Heidegger no logra derrocar recurriendo a la historización, ni las verdades estáticas y eternas de Husserl ni la tradición metafísica occidental. Sólo logra instalar un tipo diferente de entidad metafísica el *Dasein.* Su obra representa tanto una huida de la historia como un encuentro con ella. Otro tanto puede decirse del fascismo con el cual coqueteó. El fascismo es un intento desesperado —hasta quemar el último cartucho- por parte del capitalismo monopolista por abolir contradicciones que han llegado a ser intolerables y, para lograrlo ofrece, entre otras cosas, una historia que encierra una alternativa, que constituye un relato donde los principales personajes son la limpieza de sangre, el suelo patrio, la raza "auténtica", la sublimidad de la muerte y de la abnegación, el Reich que durará mil años. Con esto no se sugiere que la filosofía de Heidegger, vista en conjunto, no pase de cimiento racional del fascismo; pero sí indica que proporcionó una solución imaginaria a la crisis, que el fascismo ofreció otra y que ambos compartieron un buen número de características.

Heidegger describe su empresa filosófica como una "hermenéutica del ser" y, como sabemos, la palabra "hermenéutica" significa ciencia o arte de la interpretación. Por lo general se da a la filosofía de Heidegger el nombre de "fenomenología hermenéutica", para distinguirla de la "fenomenología trascendental" de Husserl y sus discípulos. Se le llama así porque se cimenta más bien en cuestiones referentes a la interpretación histórica que a la conciencia trascendental.[4] El

[4] Véase Richard E. Palmer, *Hermeneutics* (Evanston, Illinois, 1973). Entre otras obras que siguen la tradición de la

término "hermenéutica" originalmente se reservaba para la interpretación de la Sagrada Escritura, pero en el siglo XIX amplió su horizonte, y actualmente abarca todo el conjunto del problema de la interpretación textual. Como "hermeneutas", los dos más famosos predecesores de Heidegger fueron los pensadores alemanes Schleirmacher y Dilthey; su más célebre sucesor es el filósofo alemán moderno Georg Gadamer. La obra más importante de Gadamer, *Verdad y método* (1921), nos coloca en la palestra de problemas que nunca han dejado de acosar a la teoría literaria moderna ¿Cuál es el significado de un texto literario? ¿Qué importancia puede tener para este significado la intención del autor? ¿Podemos abrigar la esperanza de comprender obras que cultural e históricamente son ajenas a nosotros? ¿Es posible la comprensión "objetiva", o bien toda comprensión se relaciona con nuestra propia situación histórica? Como veremos más adelante, en estas cuestiones entran en juego muchos otros elementos además de la "interpretación literaria".

Para Husserl el significado era un "objeto intencional", con lo cual quería decir que no era ni reducible a los actos del lector o del oyente ni completamente independiente de esos procesos mentales. El significado no era objetivo en el sentido en que lo es un sillón, pero tampoco era simplemente subjetivo. Era una especie de objeto "ideal" en el sentido en que podía expresarse en un sinnúmero de maneras diferentes pero conservando el mismo significado. Desde este punto de vista, el significado de una obra literaria se fija de una vez por todas, se identifica con cualquier "objeto mental" pensado o "pretendido" por el autor cuando escribió.

Ésta es, en efecto, la posición que adopta el hermeneuta norteamericano E. D. Hirsch, cuya obra más importante, *Validity in Interpretation* (1927), debe mucho a la fenomenología husserliana. Hirsch no cree que porque el significado de una obra sea idéntico a lo que el autor quiso decir con ella cuando la escribió, esto quiera decir que sólo es posible realizar una interpretación del texto. Puede haber un gran número de interpretaciones válidas, pero todas ellas deben moverse dentro del "sistema de las expectativas y probabilidades típicas" que permite el significado que pretendió el autor. Hirsch no niega que una obra literaria pueda "significar" cosas diferentes para personas diferentes en épocas diferentes. Pero esto, afirma, se refiere más bien a la "significación" de la obra que a su "significado". El hecho de que se pueda presentar *Macbeth* en una forma tal que encierre algún nexo importante con la guerra nuclear no modifica el hecho de que en ello no radica lo que "significa" *Macbeth* desde el punto de vista de Shakespeare. Las significaciones pueden variar a través de la historia, pero los significados permanecen constantes. Los autores ponen los significados pero las significaciones las ponen los lectores.

Al identificar el significado de un texto con lo que el autor quiso decir, Hirsch no pretende que siempre tengamos acceso a las intenciones del autor, que puede haber muerto hace muchos años, o bien puede haber olvidado completamente lo que intentó decir. De lo cual se sigue que a veces podamos atinar con la interpretación "justa" de un texto, aun cuando nunca estemos en situación de saberlo. Esto no preocupa mucho a Hirsch mientras se respete su posición básica: que el significado literario es absoluto e inmutable, perfectamente capaz de resistir los cambios históricos. Hirsch puede sostener esta posición esencialmente porque su teoría del significado, como la de Husserl, es prelingüística. El significado es algo que el autor *quiere* es un acto mental, fantasmal, inarticulado, que queda "fijado" para siempre en un conjunto específico de signos materiales. Es cuestión más de conciencia que de palabras. No se aclara en qué consiste esa conciencia sin palabras. Quizás el lector tuviera la bondad de hacer ahora un experimento: deje de mirar el libro por un momento y formule silenciosamente en su cabeza un "significado" ¿Qué "significado" formuló? ¿Se diferenció de las palabras con que acaba usted de formular su contestación? Creer que el significado consiste de palabras más un acto de querer o de intentar, sería como creer que siempre que abro "a propósito" la puerta, mientras la abro realizo silenciosamente el acto de querer.

Obviamente se presentan problemas cuando se trata de determinar lo que está ocurriendo en la cabeza de alguna persona, y de afirmar a continuación que un texto significa tal o cual cosa

fenomenología hermenéutica se pueden citar las siguientes: Jean Paul Sartre, *El ser y la nada*; Maurice Merleau-Ponty, *La Fenomenología de la Percepción*; y Paul Ricoeur, *Freud and Philosophy* (New Haven, Conn., y Londres, 1970) y *Hermeneutics and the Human Sciences* (Cambridge, 1981).

Por principio de cuentas, es probable que muchas cosas pasen por la cabeza del autor mientras escribe. Hirsch acepta esto, pero no considera que se vaya a confundir con el "significado verbal". Para sostener su teoría se ve forzado a reducir en forma bastante drástica todo cuanto el autor pudo haber querido decir a lo que llama "tipos" de significado, categorías manejables de significado, dentro de las cuales el crítico reduce, simplifica y cierne el texto. Así, nuestro interés por un texto tiene que inscribirse en alguna de estas amplias tipologías de significado de las que cuidadosamente se ha hecho desaparecer toda particularidad. El crítico debe procurar reconstruir lo que Hirsch denomina "genero intrínseco" de un texto, con lo cual se refiere, aproximadamente, a prácticas convencionales y modos de ver que pudieron haber regido los "significados" del autor cuando escribió. Casi no podríamos disponer de más: indudablemente sería imposible recuperar *exactamente* lo que Shakespeare quiso decir con "*cream-fac´d loon*" y nos conformamos con lo que, en términos generales, pudo haber estado pensando. Se supone que todos los detalles de una obra, considerados en particular, se rigen por generalidades de ese tipo. Queda por verse si esto hace justicia a los detalles, a la complejidad y a la naturaleza conflictiva de la obra literaria. Para afianzar definitivamente el significado de una obra, rescatándolo de los estragos de la historia, la crítica debe vigilar sus detalles potencialmente anárquicos y sujetarlos con los elementos que integran el compuesto denominado significado "típico". Adopta frente al texto una actitud autoritaria y jurídica cuanto no tiene cabida dentro del recinto del "significado *autorial*", el que probablemente le asignó el autor, es expulsado sin contemplaciones, y cuanto permanece dentro de ese recinto queda estrictamente subordinado a esta única intención rectora. El significado inalterable de la Sagrada Escritura se ha conservado, lo que uno haga con ese significado, como se le emplee, se convierte en una mera cuestión secundaria relacionada con la "significación".

El objeto de esta vigilancia es proteger la propiedad privada. Hirsch opina que pertenece al autor el significado que tuvo en mente, y que el lector no debe ni robarlo ni violarlo. No se debe socializar el significado de un texto, no se le debe convertir en propiedad de sus lectores, pertenece únicamente al autor, y este debería gozar de derechos exclusivos, aun mucho después de su muerte, sobre la forma en que se disponga de ese significado. Hirsch concede que su punto de vista es realmente muy arbitrario. No hay nada en la naturaleza del texto que obligue al lector a interpretarlo de conformidad con el significado que le asignó el autor (el *autorial),* pero si no respetamos el significado *autorial* nos quedamos sin "norma" de interpretación y corremos el riesgo de abrir las esclusas de la anarquía crítica. Como la mayor parte de los regímenes autoritarios, la teoría hirschiana es totalmente incapaz de justificar racionalmente sus propios valores rectores. En principio no existen mejores razones para preferir el significado *autorial* a la interpretación que ofrezca el crítico del pelo más corto o de los pies más grandes. La defensa que Hirsch hace del significado *autorial* se parece a ciertas defensas de derechos sobre tierras que comienzan remontándose al origen legal de la herencia a través de los siglos y terminan reconociendo que, si se retrocede lo suficiente, se ve que los títulos de propiedad se ganaron porque alguien peleó por ellos.

Aun cuando los críticos tuvieran acceso a la intención del autor; ¿podrían acaso establecer el texto literario dentro de un significado determinado? ¿Y si se les pidiera una explicación del significado de las intenciones del autor; y si después se les pidiera una explicación de esto y de lo otro? En esta materia sólo es posible la seguridad cuando los "significados *autoriales*" son como Hirsch los supone: hechos nítidos, firmes, "idénticos a sí mismos", a los cuales puede recurrirse inobjetablemente como si se tratase de un ancla. Ahora bien, esta es una forma extremadamente insegura de considerar cualquier tipo de significado. Los significados no son ni tan estables ni tan determinados como cree Hirsch, ni siquiera los *autoriales.* La razón de ésta (aun cuando no la reconozca Hirsch): los significados son producto del lenguaje, y éste siempre tiene algo de escurridizo. Resulta difícil saber que podría ser tener una intención "nítida" o expresar un significado "nítido". Hirsch puede sentir confianza en tales quimeras porque separa significado y lenguaje. La intención del autor es ya en sí misma un "texto" complejo sobre el cual se puede discutir, que puede ser traducido e interpretado de diversas maneras (igual que cualquier otra intención).

La distinción que Hirsch establece entre "significado" y "significación" es válida si se toma en un sentido obvio. No es de creerse que Shakespeare pensara que estaba escribiendo sobre la guerra nuclear. Cuando Gertrudis dice que Hamlet es "grueso" *(fat)* probablemente no quiere decir que le sobran kilos, como podría suponer un lector moderno. Es insostenible sin duda, el carácter absoluto de la distinción que establece Hirsch. No es posible distinguir en esa forma entre "lo que el texto significa" y "lo que significa para mí". Mi exposición sobre lo que *Macbeth* pudo haber querido decir dentro de las condiciones culturales de su época no pasa de ser *mi* exposición, inevitablemente influida por mi propio lenguaje y por mis marcos de referencia cultural. Nunca podría, acudiendo exclusivamente a mis propios recursos, llegar a saber en forma absolutamente objetiva lo que en realidad Shakespeare tenía en la mente. La objetividad absoluta así, no pasa de ser una ilusión. Hirsch no busca esa objetividad absoluta, en gran parte porque sabe que no puede alcanzarla y que debe contentarse con reconstruir la "probable" intención del autor. Por otra parte, no presta atención a las únicas formas en que puede proceder dicha reconstrucción dentro de sus marcos de significado y percepción condicionados históricamente. Este "historicismo" es, precisamente, el blanco de su polémica. Así, como Husserl, ofrece una forma de conocimiento intemporal y sublimemente desinteresada. Que su propio trabajo diste mucho de ser desinteresado, que crea estar salvaguardando de ciertas ideologías contemporáneas el significado de las obras literarias, son algunos de los factores que inducen a ver con desconfianza tales afirmaciones.

La hermenéutica de Heidegger y de Gadamer, entre otros, es un blanco que Hirsch no pierde de vista. Opina que la insistencia de esos pensadores en que el significado siempre es histórico abre la puerta al relativismo total. Basándose en este argumento, lo que una obra literaria signifique el lunes puede no coincidir con lo que signifique el martes. Resulta interesante especular sobre la razón por la cual Hirsch temió tanto esta posibilidad. Para detener las sandeces relativistas regresa a Husserl y arguye que el significado no cambia porque sigue siendo siempre el acto intencional de un individuo en un momento dado. En un sentido bastante obvio esto es falso. Si en ciertas circunstancias le digo a usted: "Cierre la puerta", y después de que lo hizo añado con impaciencia: "Por supuesto, quise decir que abriera la ventana", tendría usted sobrada razón para contestar que las palabras "cierra la puerta" significan lo que significan, sea cual fuere el significado que yo haya intentado asignarles. Esto no equivale a decir que no puedan imaginarse contextos, dentro de los cuales "cierre la puerta" adquiera un significado totalmente diverso al normal. Por ejemplo, podrían ser una manera metafórica de decir: "Ponga fin a las negociaciones". El significado de esas palabras, o de cualesquiera otras, por ningún concepto es inmutable. Con algún ingenio quizá pudieran inventarse contextos dentro de los cuales significaran mil cosas diferentes. Pero si un ventarrón se mete a mi alcoba y lo único que llevo puesto es un pantalón de baño, su significado probablemente quedaría claro dadas las circunstancias en que se pronuncian, y si no se me enredó la lengua o fui víctima de una distracción inexplicable, sería absurdo asegurar: "En *realidad* quise decir 'abra la ventana'". Este es un caso en el cual, evidentemente, el significado de mis palabras no está determinado por mis intenciones personales y en el cual no puedo decidir sin más ni más que mis palabras signifiquen tal o cual cosa (error cometido por Humpty-Dumpty, el personaje de *Alicia en el País de las Maravillas).* El significado del lenguaje es una cuestión de carácter social. En un sentido verdadero, el lenguaje pertenece a mi sociedad antes de pertenecerme a mí.

Esto es lo que Heidegger entendió y lo que Hans-Georg Gadamer trata extensamente en *Verdad y Método.* Opina Gadamer que las intenciones del autor nunca agotan el significado de una obra literaria. A medida que la obra pasa de contexto en contexto, cultural o histórico, se pueden extraer de ella nuevos significados quizá nunca previstos ni por el autor ni por el público lector de su época. Hirsch aceptaría esto en un sentido, relegándolo al terreno de la "significación". Para Gadamer, esta inestabilidad forma parte del propio carácter de la obra. Cualquier interpretación debe tomar en cuenta la situación (es, por tanto, *situacional);* queda modelada y sujeta por los criterios históricos ricamente relativos de una cultura en particular no existe posibilidad de conocer un texto literario "tal cual es". Hirsch encuentra desconcertante este escepticismo de la

hermenéutica heideggeriana, contra el cual dirige sus movimientos de retaguardia.

Según Gadamer, toda interpretación de una obra de otros tiempos consiste en un diálogo entre el pasado y el presente. Ante una de esas obras se escucha su voz, un tanto extraña, con sabia pasividad heideggeriana, permitiéndole cuestionar lo que hoy en día nos interesa o preocupa. Ahora bien, lo que la obra nos "diga" dependerá del tipo de preguntas que podamos dirigirle desde la favorable posición en que estemos colocados históricamente. También dependerá de nuestra habilidad para reconstruir la "pregunta" a la que la obra "da respuesta", pues la obra es también un diálogo con su propia historia. Toda comprensión es *productiva:* equivale siempre a "comprender de otra manera"; es una realización del potencial del texto en el que se introducen nuevos matices. Sólo a través del pasado se comprende el presente, con el cual forma una continuidad viva. Siempre se ve el pasado desde nuestro punto de vista parcial ubicado en el presente. El hecho de comprender se realiza cuando nuestro "horizonte" de suposiciones y significados históricos se "fusiona" con el "horizonte" dentro del cual se ubica la obra. En ese momento entramos al mundo extraño del artefacto y, al mismo tiempo, lo introducimos a nuestro propio terreno, con lo cual logramos una mejor comprensión de nosotros mismos. Observa Gadamer que en vez de "abandonar nuestra casa", "regresamos a casa".

Resulta difícil ver por qué todo esto le pareció a Hirsch tan desconcertante, cuando, por el contrario, da la impresión de ser demasiado sencillo. Gadamer puede tranquilamente entregar la literatura y así mismo a los vientos de la historia porque esas hojas así dispersas siempre "regresan a casa", lo cual sucede porque debajo de toda la historia mana una esencia unificadora que une en silencio el pasado, el presente y el futuro, y que se denomina "tradición". Igual que en el caso de T. S. Eliot, todos los textos "válidos" pertenecen a esta tradición, la cual habla tanto a través de la obra del pasado que estoy contemplando como a través mío en el acto de contemplación "válida". Pasado y presente, sujeto y objeto, lo extraño y lo íntimo quedan en esta forma firmemente unidos entre sí por un Ser que los abarca a todos. A Gadamer no le interesa que nuestras preconcepciones culturales tácitas, es decir, nuestras "precomprensiones", puedan dañar la recepción de una obra literaria de otras épocas, pues esas "precomprensiones" nos llegan como provenientes de la tradición de la cual forma parte la misma obra literaria. El prejuicio, más que un factor negativo, es un factor positivo (Un sueño del Siglo de las Luces -el del conocimiento absolutamente desinteresado— nos llevó a la posición moderna que enfrenta "prejuicio contra prejuicio"). Los prejuicios creadores —al revés de lo que ocurre con los efímeros y deformantes— son aquellos que nacen de la tradición y nos ponen en contacto con ella. La autoridad de la tradición unida a una reflexión sobre nosotros mismos separa las preconcepciones legítimas de las que no lo son, del mismo modo que la distancia histórica entre nosotros y una obra de otros tiempos, lejos de crear un obstáculo a la verdadera comprensión, realmente ayuda a la cognición al despojar a la obra de cuanto era de significación pasajera.

No estaría por demás preguntar a Gadamer en qué "tradición" pensó y a quién pertenece. Su teoría se mantiene firme sólo suponiendo —enorme suposición- que en efecto existe una sola "corriente central" en la tradición, que todas las obras "válidas" participan de ella, que la historia constituye un continuo ininterrumpido, libre de ruptura, contradicción o conflicto decisivos, y que los prejuicios que "nosotros" (¿quiénes?) hemos heredado de la tradición deben de ser celosamente preservados. Supone, dicho en otra forma, que la historia es un lugar donde "nosotros" siempre nos hallamos en casa, que la obra del pasado ahondará (en lugar de, pongamos por caso, diezmar) nuestra comprensión actual, y que lo extraño es siempre ocultamente familiar. Se trata, en resumen, de una teoría de la historia excesivamente complaciente, de una proyección hacia el mundo en general de un gran número de puntos de vista para los cuales "arte" significa principalmente los monumentos clásicos de la rancia tradición alemana. Poco se fija en la historia y en la tradición como fuerzas a la vez liberadoras y opresoras, como territorios desgarrados por conflictos y por el afán de dominio. Para Gadamer la historia no es un campo de lucha, discontinuidad y exclusión sino una "cadena continua", un río cuyo curso jamás se interrumpe (casi podría decirse, un club de quienes opinan igual). Se reconocen tolerantemente las diferencias históricas, pero sólo porque efectivamente las resuelve una comprensión "que sirve de puente

entre la distancia temporal que separa al intérprete y al texto, superando así la enajenación del significado sufrida por el texto”.[5] No hace falta esforzarse por salvar la distancia temporal proyectándose con empatía hacia el pasado, como creyó, entre otros, Wilhelm Dilthey, pues la costumbre, el prejuicio y la tradición tendieron ya un puente que salvó la distancia. Debemos someternos a la autoridad de la tradición, existen pocas posibilidades de retar críticamente esa autoridad y no es posible dudar en la bondad de su influjo. La tradición, sostiene Gadamer, “encuentra su justificación fuera de los argumentos de la razón”.[6]

Alguna vez Gadamer describió la historia como “la conversación que somos". La hermenéutica ve la historia como un diálogo viviente entre presente, pasado y futuro, y se empeña, pacientemente en remover lo que obstruye esta interminable comunicación mutua que no es efímera, que no puede corregirse recurriendo a una interpretación textual más sensitiva, sino que, en alguna forma, es *sistemática,* y está, por así decirlo, empotrada en las estructuras de comunicación de sociedades enteras. O sea que no puede llegar a un arreglo con el problema de la ideología, con el hecho de que el interminable “diálogo” de la historia humana, es, con mucha frecuencia, un monólogo en el que exclusivamente los poderosos hablan a quienes están desprovistos de poder, o en el que, si realmente es un “diálogo”, los participantes —hombres y mujeres, por ejemplo— difícilmente ocupan posiciones iguales. Rehúsa reconocer que el discurso está siempre adherido a un poder que dista mucho de ser benigno, y el discurso en donde más palpablemente desconoce este hecho es en el suyo propio.

La hermenéutica, como ya vimos, tiende a concentrarse en obras del pasado: las cuestiones que suscita nacen principalmente de esta perspectiva. Esto no debe sorprendernos dados sus orígenes escriturísticos, pero es significativo sugiere que el principal papel de la crítica consiste en comprender y hacer comprender a los clásicos. Es difícil imaginarse a Gadamer luchando a brazo partido con Norman Mailer. Y es propio a esta posición tradicional suponer que las obras literarias constituyen una unidad “orgánica”. El método hermenéutico busca encajar cada elemento de un texto dentro de un todo redondeado, mediante un proceso que por lo general recibe el nombre de círculo “hermenéutico”: las características individuales son inteligibles en función de todo el contexto, el cual resulta inteligible a través de las características individuales. Por lo general, la hermenéutica no considera la posibilidad de que las obras literarias puedan ser difusas, incompletas e internamente contradictorias, aun cuando haya muchas razones para suponer que lo sean.[7] Vale la pena observar que E. D. Hirsch, por mucho que le desagraden los conceptos organicistas románticos, también comparte el prejuicio acerca de que los textos literarios constituyen un todo integrado, lo cual sería lógico pues la unidad de la obra radica en la intención del autor, la cual abarca todo el conjunto de la obra. Ahora bien, de hecho no hay razón por la cual el autor no haya podido tener diversas intenciones que entre sí resulten contradictorias, o una intención que se contradiga a sí misma, pero Hirsch no consideró estas posibilidades.

La modalidad más reciente de la hermenéutica en Alemania es conocida con el nombre de “estética de la recepción” o “teoría de la recepción”, la cual, al contrario de Gadamer, no concentra su atención exclusivamente en obras del pasado. La teoría de la recepción estudia el papel del lector en la literatura, cosa bastante novedosa. A muy grandes rasgos, la historia de la teoría literaria moderna se podría dividir en tres etapas: preocupación por el autor (romanticismo y siglo XIX); interés en el texto, excluyendo todo lo demás (Nueva Crítica); en los últimos años, cambio de enfoque, ahora dirigido al lector. El lector ha sido siempre el menos favorecido del trío, lo cual resulta extraño pues sin el por ningún concepto existirían los textos literarios. Éstos no existen en los estantes son procesos de significación que sólo pueden materializarse mediante la lectura. Para que la literatura suceda la importancia del lector es tan vital como la del autor.

¿Qué factores intervienen en el acto de leer? Permítaseme tomar, casi al azar, las dos primeras frases de una novela: “’¿Qué te pareció la nueva pareja?’” Los Hanema —Piet y Ángela— se estaban desvistiendo” (*Parejas,* de John Updike) ¿Cómo hemos de tomar estas palabras? Por un

[5] *Wahrheit und Methode* (Tubinga, 1960), p. 291.
[6] Citado por Frank Lentricchia, *After the New Criticism* (Chicago, 1980), página 153.
[7] Cf. Pierre Machery, *A Theory of Literary Production* (Londres, 1978), especialmente Parte I.

momento desconcierta la aparente falta de relación entre ambas frases, mientras no se comprenda que allí entro en juego un recurso literario por el cual podemos atribuir palabras en estilo directo a un personaje, aun cuando el texto no lo haga explícitamente. Suponemos que alguno de los personajes, probablemente Piet o Ángela, pronuncia las primeras palabras. Pero ¿a qué se debe esta suposición? Quizá las palabras entrecomilladas no llegaron a pronunciarse, puede ser un mero pensamiento o una pregunta formulada por alguien más, o una especie de epígrafe colocado al principio de la novela. Quizá las dirige a Piet y Ángela algún otro personaje o una voz que súbitamente bajó del cielo. Una razón por la cual esta última solución no parece probable es que el estilo coloquial de la pregunta no correspondería a una voz llegada del cielo, además, como probablemente ya sabemos, Updike suele ser un escritor realista que no acostumbra esos procedimientos. Empero, los textos de un escritor no integran necesariamente un todo consistente, y por ello debe tenerse cuidado antes de apoyarse más de la cuenta en esto último. Partiendo de una base realista no es probable que la pregunta la formule un coro de personajes hablando al unísono, y algo menos improbable es que la formule algún otro personaje, ni Piet ni Ángela, pues a continuación nos enteramos de que se están desvistiendo, e incluso podemos imaginar que se trata de un matrimonio, pues sabemos que las parejas casadas, por lo menos en ese suburbio de Birmingham, no acostumbran desvestirse al mismo tiempo enfrente de terceros, aunque por separado puedan obrar de otra manera.

Al ir leyendo esas palabras quizá hicimos ya toda una serie de inferencias. Por ejemplo, pudimos inferir que la pareja de marras está formada por un hombre y una mujer, aun cuando hasta ese momento nada indique que no se trata de dos mujeres o de dos cachorros de tigre. Suponemos que quien formula la pregunta, sea quien fuere, no sabe leer el pensamiento, pues de lo contrario, no tendría necesidad de preguntar. Podemos sospechar que quien pregunta aprecia la opinión de la persona con quien está hablando, aunque se carezca de contexto suficiente para juzgar si la pregunta es o no burlona o agresiva. Podríamos imaginar que estas palabras: "los Hanema", están en oposición gramatical con las palabras "Piet y Ángela", para indicar que se trata de su apellido, lo cual proporciona una valiosa prueba de que están casados. Sin embargo, no podemos desechar la posibilidad de que hay un grupo de personas, además de Piet y Ángela, que llevan el apellido Hanema, que quizá se trata de toda una tribu, y que todos se están desvistiendo juntos en un inmenso salón. El que Piet y Ángela lleven el mismo apellido no confirma que se trate de marido y mujer. Quizá sean personas muy liberadas, incestuosas, hermano y hermana, padre e hija, madre e hijo. Hemos supuesto, sin embargo, que se están viendo mientras se desvisten, pero nada nos ha indicado aun que la pregunta no se haya gritado de una a otra alcoba, o de una a otra tienda de lona, en una playa. Quizá Piet y Ángela sean niños pequeños, aun cuando por la relativa mundanidad de la pregunta esto no sea probable, la mayor parte de los lectores ya habrá supuesto que Piet y Ángela Hanema forman una pareja de personas casadas que se están desvistiendo juntas en su dormitorio después de equis actividad, quizá una fiesta a la cual concurrió una pareja de recién casados, aunque, en realidad, nada de esto se haya dicho.

El que la novela principie con esas dos frases significa, por supuesto que muchas de las preguntas mencionadas obtendrán respuesta en el transcurso de la lectura. El proceso de especulación e inferencias a que nos lleva nuestra ignorancia en este caso, es, cabalmente, un ejemplo muy penetrante o impresionante de lo que hacemos todo el tiempo cuando leemos. En el transcurso de la lectura encontramos otros muchos problemas, los cuales sólo se resolverán mediante nuevas suposiciones. Se nos irán proporcionando *hechos* a los cuales no tuvimos acceso en esas preguntas, pero continuaremos asignándoles interpretaciones más o menos cuestionables. El leer las palabras iniciales de la novela de Updike nos introduce en una red notablemente compleja de esfuerzos, en gran parte inconscientes. Aun cuando pocas veces nos demos cuenta, constantemente estamos elaborando hipótesis sobre el significado del texto. El lector hace conexiones implícitas, cubre huecos, saca inferencias y pone a prueba sus presentimientos. Todo ello significa que se recurre a un conocimiento tácito del mundo en general y, en particular, de las prácticas aceptadas en literatura. En realidad, el texto no pasa de ser una serie de indicaciones dirigidas al lector, de invitaciones a dar significado a un trozo escrito. En la teoría de la recepción,

el lector "concretiza" la obra literaria, la cual, en sí misma, no pasa de ser una cadena organizada de signos negros estampados en una página. Sin esta continua participación activa por parte del lector, definitivamente no habría obra literaria. Por muy sólido que todo esto parezca, la verdad es que para la teoría de la recepción toda obra literaria está constituida por huecos (igual que las tablas de la física moderna), como el hueco existente entre la primera y la segunda frase de *Parejas,* donde el lector proporciona el nexo faltante. La obra está llena de "indeterminaciones", elementos cuyo efecto depende de la interpretación del lector, y que pueden interpretarse en un sinnúmero de formas, quizá opuestas entre sí. Lo paradójico de todo esto es que mientras mayor información proporciona la obra es también mayor su grado de indeterminación. Aquello de *secret black and midnight hags,* de Shakespeare, en cierto sentido precisa el tipo de "brujas" de que se trata, las hace más determinadas, pero por ser tan sugerentes, los tres adjetivos evocan diversas respuestas en diversos lectores; además, el texto se hizo menos determinado al intentar aumentar su grado de determinación.

Según la teoría de la recepción, el proceso de lectura es siempre dinámico, es un movimiento complejo que se desarrolla en el tiempo. La obra literaria, en sí misma, sólo existe en la forma que el teórico polaco Roman Ingarden llama conjunto de “esquemas” o direcciones generales que el lector debe actualizar. Para hacerlo, el lector aportará a la lectura ciertas "precomprensiones", un tenue contexto de creencias y expectativas del cual se evaluarán las diversas características de la obra. Al proceder la lectura, estas expectativas se ven modificadas por aquello de lo cual nos vamos enterando, de manera que el círculo hermenéutico -el movimiento de la parte al todo y viceversa- comienza a girar. Al esforzarse por extraer del texto un sentido coherente, el lector elige y organiza sus elementos en todos consistentes, para lo cual excluye unos y anticipa otros más, y "concretiza" ciertos elementos en cierta forma. El lector procurará unir diversas perspectivas dentro de la obra, o pasar de perspectiva en perspectiva para edificar una "ilusión" integrada. Aquello de lo cual nos enteramos en la página uno se desvanecerá y, en la memoria, se convertirá en "escorzo", que, a su vez, se verá radicalmente condicionado por lo que posteriormente se descubra. La lectura no constituye un movimiento rectilíneo, no es una serie meramente acumulativa, nuestras especulaciones iniciales generan un marco de referencias dentro del cual se interpreta lo que viene a continuación; lo cual, retrospectivamente, puede transformar lo que en un principio entendimos, subrayando ciertos elementos y atenuando otros. Al seguir leyendo abandonamos suposiciones, examinamos lo que habíamos creído, inferimos y suponemos en forma más y más compleja; cada nueva frase u oración abre nuevos horizontes, a los cuales confirma, reta o socava lo que viene después. Simultáneamente leemos hacia atrás y hacia adelante, prediciendo y recordando, quizá conscientes de otras posibilidades del texto que nuestra lectura había invalidado. Más aun, esta complicada actividad se realiza al mismo tiempo en muchos niveles, pues el texto tiene "fondos" y “primeros planos”, diversos puntos de vista narrativos, más de un estrato de significado entre los cuales nos movemos sin cesar.

Wolfang Iser, perteneciente a la llamada escuela de recepción estética de Constanza, cuyas teorías he discutido ampliamente, habla en *The Act of Reading* (1978) de las "estrategias" que los textos ponen en práctica, y de los “repertorios" de temas y alusiones familiares que contienen. Desentrañar todo eso presupone estar familiarizado con las técnicas y prácticas convencionales que despliega una obra determinada; hace falta algún dominio de sus “códigos”, es decir, de las reglas que sistemáticamente rigen la forma en que da expresión a sus significados. Recuérdese una vez más el letrero del metro de Londres al que me referí a la Introducción: "Hay que llevar en brazos a los perros por la escalera mecánica". Para comprender este aviso no bastará, ni con mucho, leer sencillamente las palabras una tras otra. Hace falta, por ejemplo, saber que esas palabras pertenecen a lo que podría denominarse un “código de referencia”. El letrero no es sólo un trozo de lenguaje decorativo cuya finalidad consista en entretener a los pasajeros, sino algo que debe referirse a la conducta de perros y pasajeros de verdad en una escalera mecánica. Debo movilizar mis conocimientos sociales generales para comprender que las autoridades colocaron el aviso, que estas autoridades tienen poder para castigar a los transgresores, que el aviso va dirigido implícitamente a mí como miembro del público, nada de lo cual resulta evidente en las palabras

del letrero. Es decir, tengo que basarme en ciertos códigos y contextos sociales para comprender debidamente el aviso. Hace también falta que los relacione con ciertos códigos o prácticas convencionales relacionadas con la lectura, las cuales me dicen que la "escalera mecánica" a que se refiere el letrero *esta escalera* y no alguna que se halle en Paraguay, que "hay que llevar en brazos" significa "hay que llevar *ahora*", etc. Debo reconocer que por el "género" al cual pertenece el letrero resulta muy improbable que realmente la ambigüedad de la que hablé en la Introducción sea deliberada. No es fácil distinguir entre código "social" y código "literario": concretizar "la escalera" como "esta escalera", adoptar un criterio convencional relativo a la lectura que borra la ambigüedad, depende de toda una red de conocimientos sociales.

Comprendo el aviso, por consiguiente, interpretándolo en función de ciertos códigos que parecen apropiados, lo cual, según Iser, por ningún concepto ocurre cuando se lee literatura. Si los códigos que rigen las obras literarias se acomodaran perfectamente a los códigos que empleamos para interpretarlos, toda la literatura resultaría tan carente de inspiración como el letrero del metro de Londres. En opinión de Iser la obra literaria más efectiva es la que lleva al lector a un nuevo conocimiento crítico de sus códigos y expectativas habituales. La obra interroga y transforma los criterios implícitos con que la abordamos, desconfirma la rutina de nuestros hábitos de percepción y con ello nos obliga a reconocerlos por primera vez como realmente son. Más que concretarse a reforzar nuestras percepciones dadas, la obra literaria valiosa viola o transgrede esas formas normativas de ver las cosas, con lo cual nos pone en conocimiento de nuevos códigos de comprensión. Aquí se encuentra una tendencia paralela a la del formalismo ruso: en el acto de leer, nuestras suposiciones convencionales pierden su carácter familiar, se objetivan a tal grado que podemos criticarlas y revisarlas. Si mediante nuestras estrategias de lectura modificamos el texto, éste, simultáneamente, nos modifica como objetos de un experimento científico, puede dar a nuestras preguntas una respuesta impredecible. Para un crítico como Iser, lo que verdaderamente importa en la lectura es que profundiza la conciencia de nosotros mismos, cataliza un concepto más crítico de nuestra propia identidad. Es como si lo que hemos estado "leyendo" al abrirnos paso a través del libro, se convirtiera en "nosotros mismos".

En realidad, la teoría de Iser sobre la recepción se basa en una ideología liberal humanista: creer que en la lectura debemos de ser flexibles, receptivos, imparciales; preparados para poner en tela de juicio nuestros criterios y permitir que se transformen. Detrás de esta posición se halla la hermenéutica gadameriana con su confianza en un conocimiento profundizado de sí mismo, el cual surge del encuentro con lo que no estamos familiarizados. El humanismo liberal de Iser, como otras muchas doctrinas parecidas, es menos liberal de lo que parece a primera vista. Iser dice que un lector con firmes convicciones ideológicas probablemente no sea un buen lector pues tiene menos probabilidades de abrirse al poder transformante de las obras literarias. Esto significa que para que el texto nos transforme es preciso, ante todo, que nuestras convicciones tengan un carácter bastante provisional. Sólo puede ser buen lector quien *ya* es *–de antemano-* liberal: el acto de leer produce un tipo de sujeto humano que ya se da por descontado. Esto presenta otro aspecto paradójico: si empezamos por el hecho de que nuestras convicciones no son firmes, no es muy significativo que el texto las interrogue y las subvierta. Es decir; no sucede nada importante. Más que reconvertir al lector lo transforma en un sujeto mucho más liberal de lo que antes hubiera podido ser. Todo lo concerniente al sujeto lector se pone en tela de juicio en el acto de leer excepto la clase de sujeto (liberal) a la que pertenece. Por ningún concepto podrían criticarse estos límites ideológicos pues de lo contrario, el modelo entero se vendría abajo. En este sentido, la pluralidad y la total apertura del proceso relacionado con el acto de leer están permitidas porque presuponen cierto tipo de unidad cerrada que siempre permanece en su sitio la unidad del sujeto lector es violada y transgredida pero para regresar más plenamente a sí misma. Como en el caso de Gadamer aquí también se puede incursionar por territorios extranjeros porque en secreto, no salimos de casa. La clase de lector a quien la literatura va a afectar más profundamente está de antemano equipado con capacidades y respuestas del tipo “adecuado”; es hábil en el manejo de ciertas técnicas de crítica y muy capaz de reconocer ciertos recursos literarios convencionales. Ahora bien este es, precisamente, la clase de lector que mucho menos necesita ser afectado. Un

lector así está "transformado" desde un principio y por eso mismo está dispuesto a exponerse a nuevas transformaciones. Para leer literatura "efectivamente" puede uno ejercitar ciertas capacidades críticas (casi siempre problemáticamente definidas). Ahora bien, estas capacidades son ni más ni menos las que la "literatura" no podría cuestionar, porque su existencia depende de ellas. Lo que uno haya definido como obra "literaria" siempre estará estrechamente unido a lo que uno considere técnicas críticas "apropiadas": obra "literaria" significará, aproximadamente una obra que puede aclararse útilmente empleando esos métodos de investigación. En tal caso el círculo hermenéutico resulta más bien vicioso que virtuoso. Lo que se obtenga de la obra dependerá en gran parte, en primer lugar de lo que uno ponga en ella, en donde ya hay poco espacio para un reto a fondo dirigido al lector. Parecería que Iser evita este círculo vicioso al recalcar el poder de la literatura para desbaratar y transfigurar los códigos del lector, pero esto mismo, como ya dije, en el fondo presupone exactamente el tipo de lector "dado" que espera regenerar a través de la lectura. El hecho de ser tan cerrado el circuito entre el lector y la obra refleja la gran estrechez de la institución académica de la literatura, a la cual sólo pueden dirigirse ciertos tipos de textos y de lectores.

Las doctrinas del yo unificado y del texto cerrado se encuentran subrepticiamente en la base de la aparente apertura de gran parte de la teoría de la recepción. Roman Ingarden, en *The Literary Work of Art* (1921), dogmáticamente da por sentado que las obras literarias forman todos orgánicos, que el lector debe de llenar sus "indeterminaciones" a fin de completar esta armonía. El lector debe unir los diversos segmentos, de la misma manera en que los niños colorean libros de grabados siguiendo las instrucciones del editor. Según Ingarden, el texto viene equipado de antemano con sus "indeterminaciones", y el lector debe "concretizarlo correctamente". Esto limita un tanto la actividad del lector, y a veces lo reduce a una especie de trabajador literario apto para diversas labores, que se ocupa de llenar los huecos de la "indeterminación". Iser es un patrón mucho más liberal que permite al lector un mayor grado de colaboración con el texto cada lector tiene libertad para actualizar la obra de diferentes maneras, y no existe una interpretación correcta y única que agote el potencial semántico. Esta generosidad va acompañada de rigurosas advertencias el lector debe construir el texto a fin de darle *consistencia* interna. El modelo de lectura de Iser es radicalmente funcionalista: es preciso adaptar las partes coherentemente dentro del todo. Detrás de este prejuicio arbitrario, aparece la influencia de la psicología de la *Gestalt,* que busca integrar percepciones discontinuas (discretas) dentro de un todo inteligible. Es verdad que este prejuicio está tan arraigado en los críticos modernos que resulta difícil verlo tal cual es, como una predilección doctrinal tan discutible y objetable como cualquier otra. No hace ninguna falta suponer que las obras de la literatura deben o no deben constituir todos armoniosos. Se requieren no pocos conflictos sugerentes y choques de significado, mañosamente "procesados" por la crítica literaria, para inducirlas a obrar en esa forma. Iser considera que la opinión de Ingarden es demasiado "organicista", y da valor a las obras modernistas, múltiples en parte porque hacen que nos demos más cuenta del esfuerzo que presupone interpretarlas. Al mismo tiempo, la "apertura" de la obra es algo que se elimina gradualmente, a medida que el lector llega a elaborar una hipótesis de trabajo que puede aclarar el mayor número de elementos de la obra, a la vez que les proporciona coherencia mutua.

Las "indeterminaciones" textuales sólo pueden estimularnos a abolirlas y reemplazarlas con un significado estable. Para emplear un término de Iser reveladoramente autoritario, deben ser "normalizadas", deben ser suavizadas y amansadas a fin de que alcancen un sentido sólidamente estructurado. Diríase que el lector se ocupa tanto en pelear contra el texto como en interpretarlo, en luchar por fijar su potencial "polisemántico" anárquico dentro de un marco de trabajo dúctil. Iser habla abiertamente de "reducir" este potencial polisemántico a cierto tipo de orden (forma de hablar curiosa cuando se trata de un crítico "pluralista"). Si no se hace esto se pone en peligro al sujeto lector, el cual será entonces incapaz de regresar a sí mismo como entidad bien equilibrada de una terapia de lectura "autocorrectiva".

Siempre vale la pena poner a prueba una teoría literaria preguntando ¿Cómo funcionaría aplicada a *Finnegan's Wake,* de Joyce? En el caso de Iser la respuesta tendría que ser: No muy bien.

Por propia confesión, Iser se ocupa de *Ulises,* también de Joyce, pero lo que más le interesa como crítico se encuentra en la novela realista a partir del siglo XVIII, y hay varias maneras de lograr que *Ulises* se adapte a ese modelo. La opinión de Iser acerca de que la literatura de mayor validez perturba y transgrede los códigos recibidos, ¿sería de utilidad para lectores que en nuestros días leen a Homero, Dante o Spencer? ¿No sería más bien, el punto de vista de un liberal de la Europa contemporánea, para quien el rubro "sistemas de pensamiento" tiene un sonido más negativo que positivo, y que, por lo tanto, fijará los ojos en el tipo que parece capaz de socavarlo? ¿No es verdad que gran parte de la literatura "válida" en vez de perturbar ha confirmado los códigos recibidos? El situar primordialmente el poder del arte en lo negativo —en que transgrede y "desfamiliariza"— implica, tanto en el caso de Iser como en el de los formalistas rusos, una actitud definida hacia lo social y hacia los sistemas culturales de la propia época. Es una actitud que, dentro del liberalismo moderno, equivale a sospechar de los sistemas de pensamiento en cuanto tales. El que esto pueda hacerse, constituye un elocuente testimonio del olvido del liberalismo frente a un sistema particular de pensamiento: el que sostiene su propia posición.

Para ver los límites del humanismo liberal de Iser, podríamos compararlo brevemente con otro teórico de la recepción, el crítico francés Roland Barthes. El enfoque del libro de Barthes *El placer del texto* (1973) es totalmente diferente del que adopta Iser, equivaldría, hablando estereotípicamente, a la diferencia que existe entre un hedonista francés y un racionalista alemán. Mientras que Iser se fija principalmente en la obra realista, Barthes presenta un cuadro muy contrastado de la lectura, y para ello toma un texto modernista, uno que esfume todo significado claro y lo lleve a un juego libre de palabras, el cual busca deshacer los sistemas de pensamiento represivos mediante un incesante deslizamiento del lenguaje. Un texto así exige no tanto "hermenéutica" como "erótica". Como no existe manera de fijarlo en un sentido determinado, el lector se entrega al placer encerrado en el tentador y desesperante deslizarse de los signos, en las provocadoras miradas y significados que afloran a la superficie pero inmediatamente vuelven a sumergirse. Atrapado en esta danza exuberante del lenguaje, encantado con la textura de las palabras, el lector se ocupa menos de los placeres funcionales que representa la construcción de un sistema coherente, en el cual se entrelazan magistralmente los elementos textuales que apuntalan un yo unitario, que en las emociones masoquistas que proporciona el yo hecho añicos y disperso en la enredada urdimbre de la obra. El leer es menos laboratorio que *boudoir.* Lejos de devolver al lector a sí mismo, en una recuperación definitiva de la propia identidad que el acto de leer ha puesto en tela de juicio, el texto modernista hace estallar la tranquila identidad cultural del lector, en una *jouissance* que para Barthes es a la vez felicidad perfecta del lector y orgasmo sexual.

Como puede suponer el lector, la teoría de Barthes no está libre de problemas. Hay algo ligeramente molesto en ese egoísmo intemperante, en ese hedonismo vanguardista en un mundo donde otros carecen no sólo de libros sino también de comida. Si por una parte nos ofrece un despiadado modelo "normativo" que sofrena el potencial ilimitado del lenguaje, Barthes nos presenta una experiencia privada, asocial, esencialmente anárquica que quizá no sea sino la otra cara de la misma moneda. Ambos críticos revelan un liberal desagrado por el pensamiento sistemático. Ambos, cada quien a su manera, hacen caso omiso de la posición del lector en el marco histórico. Los lectores, por supuesto, no leen en el vacío todos ocupan una posición social e histórica, y la forma en que interpretan las obras literarias depende en gran parte de este hecho. Iser se da cuenta de la dimensión social de la lectura, pero por lo general prefiere concentrar la atención en su aspecto "estético".

Hans Robert Jauss pertenece a la escuela de Constanza, su enfoque es más histórico y procura, al estilo de Gadamer, situar el texto dentro de su "horizonte" histórico, dentro del contexto de significados culturales en el cual se produjo, y luego estudia las relaciones cambiantes entre éste y los "horizontes", también cambiantes, de sus lectores históricos. La meta de esa labor consiste en producir un nuevo tipo de historia literaria, centrada no en los autores, influencias y corrientes, sino en la literatura tal como es definida e interpretada por sus diversos momentos de "recepción" histórica. No es que las obras literarias permanezcan iguales mientras cambian las interpretaciones: textos y tradiciones literarias se alteran activamente de acuerdo con los diversos

"horizontes" históricos dentro de los cuales son recibidos.

El libro de Jean-Paul Sartre *¿Qué es la literatura?* (1948) es un estudio histórico más detallado de la recepción literaria. En este libro se aclara que la recepción de una obra nunca se reduce a un hecho externo, contingente, relacionado con las crónicas y las ventas. Es, por el contrario, una dimensión constitutiva de la obra. En la elaboración de todo texto literario se tiene en cuenta al público "en potencia", y se incluye una imagen de aquellos *para* quienes se escribe. Toda obra contiene en clave lo que Iser llama el "lector implícito", y sugiere en cada rasgo qué tipo de destinatario se tiene en la mente. El "consumo", en todo tipo de producción, incluyendo la literaria, es parte del proceso de producción. Si una novela empieza con estas palabras: "Jack, con la nariz enrojecida, salió tambaleándose del bar", da por hecho que el lector, provisto de un amplio vocabulario, sabe lo que es un bar, y que está culturalmente enterado del nexo que existe entre el alcohol y el enrojecimiento de los rasgos faciales. La cuestión no se reduce a que el escritor "necesita público": el lenguaje que emplea ya presupone preferentemente una gama determinada de posibles lectores y, a decir verdad, no tiene mucho de donde escoger. Quizás el escritor no se haya fijado en un tipo especial de lector, quizás le sea indiferente quien vaya a leer su obra, pero, aun así, cierto tipo de lector está incluido en el mismo hecho de escribir, a manera de estructura interna del texto. Incluso cuando hablo conmigo mismo mis expresiones dejarían de serlo si ellas —más bien ellas que yo— no previeran quiénes son sus lectores en potencia. El estudio de Sartre plantea la pregunta "¿Para quién escribe uno?", pero con una perspectiva más bien histórica que "existencial". Sigue las huellas de la trayectoria del escritor francés desde el siglo XVII, cuando el estilo "clásico" daba por hecho un contrato aceptado o un marco de presunciones existente entre el autor y el público, y de allí pasa a la ingénita inseguridad dé la literatura del siglo XIX, indefectiblemente destinada a una burguesía a quien despreciaba. Sartre termina refiriéndose al dilema del escritor contemporáneo "comprometido", que no puede dirigirse ni a la burguesía, ni a la clase obrera, ni al mítico "hombre en general".

La teoría de la recepción, del tipo de la de Jauss e Iser, parece plantear un urgente problema epistemológico. Si se considera el "texto propiamente dicho" como una especie de esqueleto, como un conjunto de 'esquemas' en espera de que diversos lectores lo concreticen en diversas formas, ¿sería posible siquiera discutir estos esquemas sin haberlos concretado de antemano? Al hablar del texto "propiamente dicho", asignándole normas que lo defiendan contra interpretaciones particulares ¿estamos acaso recurriendo a algo que no sea la concretización que uno mismo escoge? ¿Se atribuye el crítico un conocimiento de origen divino acerca del "texto propiamente dicho", conocimiento del cual no participa el mero lector que deberá conformarse con su interpretación del texto, inevitablemente parcial? O sea que se trata de otra versión del viejo problema acerca de cómo puede saberse que se apagó la luz del refrigerador cuando está cerrada la puerta. Roman Ingarden considera esta dificultad pero no le puede dar solución adecuada. Iser concede al lector bastante libertad, pero esto no significa que el texto se pueda interpretar como venga en gana. Para que una interpretación sea interpretación de *este* texto y no de otro, en alguna forma debe exigirla lógicamente el mismo texto. En otras palabras, la obra *ejerce* cierto grado de determinación sobre las respuestas de lector, pues de no ser así la crítica parecería caer en una total anarquía. *Bleak House,* la novela de Dickens, no pasaría de equivaler a los millones de interpretaciones, a menudo contradictorias, que discurrieran los lectores, con lo cual el "texto propiamente dicho" desaparecería como una misteriosa incógnita "X" ¿Y si la obra literaria no fuese una estructura determinada que contiene en su interior "ciertas indeterminaciones", sino que todo fuese indeterminado dentro del texto, dependiente de la interpretación del lector? ¿En qué sentido podría entonces decirse que se está interpretando la "misma" obra?

No todos los teóricos de la percepción encuentran allí un dilema. El crítico norteamericano Stanley Fish reconoce gustoso que, mirando bien las cosas, allí, en la mesa en torno de la cual se reúne el seminario, no hay ninguna obra "objetiva" de literatura. *Bleak House* se reduce a las múltiples explicaciones que se han atribuido o se vayan a atribuir a esta novela. El lector es el verdadero autor descontento con la copropiedad de estilo iseriano de la empresa literaria, despide a los jefes y asume el poder. Para Fish la lectura no busca descubrir lo que el texto significa: es un

proceso en el cual se experimenta lo que el texto *le hace* al lector, Fish tiene un concepto pragmático del lenguaje una transposición literaria, por ejemplo, puede sorprender o desorientar. La crítica no es otra cosa que una exposición del desarrollo de las respuestas del lector a la serie de palabras encerradas en una página. Sin embargo, lo que el texto nos "hace" se reduce, en realidad, a lo que nosotros le hacemos al texto; es cuestión de interpretación. El objeto de la atención crítica es la estructura de la experiencia del lector, no alguna estructura "objetiva" que se encuentre en la obra. Cuando contiene el texto sintaxis, significados, unidades formales, es producto de la interpretación, y en ninguna forma se da "objetivamente", con base en los hechos. Esto da lugar a una curiosa pregunta: ¿qué es lo que Fish cree estar interpretando cuando lee? Su respuesta, reconfortantemente franca, es que no sabe; pero, añade, todos estamos en el mismo caso.

Fish, a decir verdad, proporciona cuidadosamente defensas contra la anarquía hermenéutica a la que parece conducir su teoría. Para evitar que el texto se diluya en mil interpretaciones contradictorias, apela a ciertas "estrategias interpretativas" que los lectores pueden tener en común y que han de regir sus respuestas personales. No se trata de cualquier respuesta a la lectura, sin más ni más: los lectores del caso son personas "informadas", acostumbradas a leer, de formación académica, cuyas respuestas, por lo tanto, no diferirán a tal grado entre sí que todo debate razonado resulte imposible. Empero, Fish insiste en que "en la obra misma no hay absolutamente nada, y califica de ilusión objetivista a la idea acerca de que el significado en alguna forma está "inmanente" en el lenguaje del texto, a la espera de que la interpretación del lector lo libere. Fish opina que Wolfgang Iser fue víctima de esa ilusión.

La discusión entre Fish, e Iser es, hasta cierto punto, cuestión de palabras. Fish tiene toda la razón cuando sostiene que nada, ni en la literatura ni en el resto del mundo, es "dado" o "determinado", suponiendo que eso sea lo que significa “no interpretado”. No hay hechos "en bruto", ajenos a todo significado humano; no hay hechos de los que no estemos enterados. Ahora bien, esto no es lo que "dado" necesaria o generalmente significa: pocos filósofos de la ciencia negarían hoy en día que los datos provenientes del laboratorio son productos de la interpretación, así como tampoco dirían que son interpretaciones en el sentido en que la teoría de Darwin sobre la evolución sí lo es. Hay una diferencia entre hipótesis científicas y datos científicos, aunque ambos, indudablemente, sean interpretaciones, y, así, resulta completamente ilusorio el abismo infranqueable que imaginó entre ellos buena parte de la tradicional filosofía de la ciencia.[8] Podría objetarse que el percibir ocho marcas negras en una página y asignarles el significado "ruiseñor" constituye ya una interpretación, o que el percibir algo como negro, o como ocho o como palabra también es una interpretación, en lo cual se tendría razón. Pero si casi siempre se dijera que esas marcas significan "camisón" se cometería un error. Una interpretación en la que probablemente todos están de acuerdo sería una forma de definir lo que es un hecho. Es menos fácil probar que las interpretaciones de “Oda a un ruiseñor”, de Keats están equivocadas. La interpretación en este segundo sentido -más amplio- por lo general choca con lo que la filosofía de la ciencia denomina "teoría de la indeterminación", la cual se refiere al hecho de que cualquier conjunto de datos puede ser explicado por más de una sola teoría. Esto no parece aplicarse cuando se trata de decidir si las ocho marcas mencionadas forman la palabra "ruiseñor" o la palabra "camisón".

El que esas marcas denoten cierto tipo de pájaro es algo totalmente arbitrario, una cuestión de costumbre lingüística e histórica. Si nuestra lengua se hubiera desenvuelto en otra forma, completamente diferente, quizá no denotaran lo mismo. O bien, quizá en un idioma desconocido para mí esas marcas equivalgan a "dicotomía". Puede existir alguna cultura que no perciba esas marcas como signos impresos, en el sentido en que lo son para nosotros, sino como trocitos negros inmanentes en lo blanco del papel y que, en una u otra forma, se hicieron visibles. Esta cultura puede tener, asimismo, un sistema diferente de contar, de manera que ya no se tratará de ocho sino de tres signos más un número indefinido de ellos. En la forma de escribir de esa cultura quizá no exista diferencia entre “ruiseñor” y “camisón”. Y así por el estilo. En el lenguaje no hay nada divinamente "dado" o inmutablemente fijo, lo cual ya lo sugiere el que "ruiseñor" tenga más de una

[8] Véase Mary Hesse, *Revolution and Reconstructions in the Philisophy of Science* (Brighton, 1980), especialmente Parte 2.

acepción. El interpretar esas marcas es algo que se nos impone pues la gente, en sus hábitos relacionados con la comunicación, a menudo la emplea en determinada forma, y esos usos sociales prácticos *son* los diversos significados de la palabra. Cuando identifico la palabra en un texto literario esos usos no desaparecen automáticamente. Es posible que después de leer la obra sienta que esa palabra significa algo completamente diferente, que denota "dicotomía" y no un pájaro, debido al contexto de significados transformados en el cual se le insertó. Por otra parte, identificar esa palabra presupone, en primer lugar, cierta idea acerca de sus aplicaciones sociales prácticas.

Carece de toda justificación afirmar que se puede hacer que un texto literario signifique cualquier cosa. Después de todo ¿qué podría detenernos? Literalmente no tiene fin el número de contextos que pueden idearse para que las palabras adquieran significados diferentes. En otro sentido, la idea no pasa de ser una simple fantasía nacida en la mente de quienes han pasado demasiado tiempo en las aulas. Dichos textos pertenecen al conjunto de una lengua, tienen complicados nexos con otras prácticas lingüísticas, por mucho que las trastornen y violen. En realidad, el lenguaje no es algo con lo cual podamos hacer lo que nos venga en gana. Si no puedo leer la palabra ruiseñor sin pensar en la felicidad que me proporcionaría el abandonar la gran ciudad y solazarme en la naturaleza, es claro que la palabra ejerce su poder para mí o sobre mí, que no se evapora como por arte de magia cuando la encuentro en un poema. Esto es parte de lo que significa que la obra literaria restringe las interpretaciones que de ella hacemos, o que su significado, hasta cierto punto, se halla inmanente en ella. El lenguaje es un campo de fuerzas sociales que nos modelan profundamente. Es un desvarío académico considerar la obra literaria como una palestra de infinitas posibilidades que van más allá de ella misma.

Sin embargo, al interpretar un poema se tiene más libertad -esto es importante- que al interpretar un aviso del metro londinense. Hay más libertad porque en el segundo caso el lenguaje forma parte de una situación práctica que tiende a excluir ciertas interpretaciones del texto y a legitimar otras. Como ya vimos, se trata de una coerción significativa pero por ningún concepto absoluta. En el caso de las obras literarias se presentan a veces situaciones prácticas que excluyen ciertas interpretaciones pero autorizan otras, a las que se da el nombre de mentores. La institución académica, el conjunto de formas socialmente legitimadas de leer las obras sirven de freno. Por supuesto, esas formas autorizadas nunca son "naturales", pero tampoco son simple y llanamente académicas: se relacionan con formas de evaluación e interpretación que predominan en el conjunto de una sociedad. Actúan cuando leo en el tren una novela popular, y no sólo cuando leo un poema en un aula universitaria. Con todo, leer una novela no es lo mismo que leer los letreros de una carretera, porque el lector no recibe un contexto prefabricado que hace inteligible el lenguaje. Una novela que principia con estas palabras: "Lok iba corriendo a toda velocidad" dice implícitamente al lector: "Lo invito a imaginar un contexto en el cual tenga sentido decir 'Lok iba corriendo a toda velocidad'".[9] La novela elaborará poco a poco el contexto, o bien, si se prefiere, el lector lo irá elaborando poco a poco para la novela. Pero aun en este caso no habría total libertad interpretativa. Como hablo una lengua determinada, las aplicaciones sociales de palabras como "corriendo" rigen los intentos por hallar contextos apropiados de significado. Sin embargo, no encuentro una barrera como la que impone el letrero que dice: "Prohibida la entrada". Esta es una de las razones por las cuales la gente a menudo se halla en profundo desacuerdo sobre el significado del lenguaje tratado en forma "literaria".

Al principio de este libro puse en duda la idea de que la "literatura" sea un objeto inalterable. Dije también que los valores literarios cuentan con bastante menos garantías de lo que a veces se piensa. Vimos ya que no es tan fácil como suele creerse enclavar la obra literaria dentro de un molde. La intención del autor es un clavo que podría fijar su significado, pero ya expusimos algunos de los problemas que encierra esta táctica (al discutir las teorías de E. D. Hirsch). Encontramos otro clavo en la "estrategia interpretativa" de Fish, una especie de aptitud que

[9] Cf. T. A. van Dijk, *Some Aspects of Textual Grammars: A Study in Theoretical Linguistics and Poetics* (La Haya, 1972).

probablemente tienen los lectores (al menos los que recibieron formación académica). Es sin duda cierto que *existe* una institución académica que se encarga de determinar cuales interpretaciones están por lo general permitidas. En la "institución literaria" quedan incluidos los editores, los jefes de redacción, los correctores y los cronistas, además de los académicos. Ahora bien, dentro de la institución las diversas interpretaciones quizá luchen entre sí, lo cual quedaría sin explicar en el modelo que propone Fish, pues en la lucha no participarían sólo tal o cual interpretación de Hölderlin, sino diversas categorías, diversos procedimientos convencionales y las propias estrategias de interpretación. Probablemente pocos maestros o cronistas aplicarían sanciones a una interpretación de Hölderlin o Beckett porque difiere de la propia. Un mayor número quizá aplicaría sanciones a esa interpretación porque les parecía "no literaria", porque violaba los límites y procedimientos ya establecidos de la "crítica literaria". La crítica literaria, por lo general, no impone una interpretación en particular, mientras conserve su carácter "crítico-literario". Además, lo que se considera crítica literaria queda determinado por la institución literaria. En esta forma el liberalismo de la institución literaria —como el de Wolfgang Iser— generalmente tiene una venda en los ojos en lo referente a sus propios límites constitutivos.

A algunos críticos y estudiantes de literatura les preocupa la idea de que no haya solamente una única interpretación correcta del texto literario, aun cuando quizá tampoco haya muchas. Es más probable que trabajen sobre la idea de que los significados de un texto no se hallan como muelas del juicio dentro de la encía esperando pacientemente ser extraídas. Tampoco puede decirse que a mucha gente le moleste la idea de que el lector no se aproxima al texto como si fuese culturalmente virgen, inmaculadamente libre de marañas previas -sociales y literarias-, un espíritu soberanamente desinteresado, una tabla rasa a la cual el texto trasladará sus propias inscripciones. Casi todos reconocemos que ninguna interpretación es "inocente" o libre de presuposiciones, pero son menos quienes aceptan las consecuencias de esta culpa atribuible al lector. Uno de los temas de este libro ha sido que no existe la respuesta puramente literaria. Todas las respuestas — incluyendo, por supuesto las que se dan a la *forma* literaria y a los aspectos de una obra a menudo celosamente reservados para lo "estético"— se hallan firmemente entretejidas con el tipo social e histórico de individuos al que pertenecemos. En las diversas exposiciones de teorías literarias que aparecen en las páginas precedentes, he procurado mostrar que siempre entran en juego muchas cosas además de las opiniones literarias, que el dar forma a las teorías y sostenerlas constituyen interpretaciones más o menos definidas de la realidad social. Estas interpretaciones son verdaderamente culpables, desde los intentos de Matthew Arnold que, con aire protector, buscaba pacificar a la clase trabajadora, hasta el nazismo de Heidegger. El romper con la institución literaria no se reduce a ofrecer diferentes interpretaciones de Beckett; significa romper precisamente con las formas en que se definen la literatura, la crítica literaria y los valores sociales en los cuales se apoya.

El siglo XX encierra otro clavo en su arsenal crítico-literario para fijar la obra literaria de una vez por todas. El clavo se denomina estructuralismo, que es lo que ahora vamos a estudiar.

III. ESTRUCTURALISMO Y SEMIÓTICA

Al terminar la Introducción dejamos la teoría literaria norteamericana en manos de la Nueva Crítica, afinando sus técnicas —cada vez más complicadas- y empeñada en una acción de retaguardia contra la ciencia moderna y el industrialismo. A medida que la sociedad norteamericana se fue desarrollando durante los años cincuenta, y se fue haciendo más rígidamente "científica" y "empresarial" en su modo de pensar, pareció indispensable contar con una modalidad más ambiciosa de tecnocracia crítica. La Nueva Crítica había realizado bien su labor, pero en cierto sentido era demasiado modesta y particularista para dar la medida como maciza disciplina académica. Su obsesiva concentración en el texto literario aislado, la forma delicada de dar pábulo a la sensibilidad, tendían a dejar a un lado los aspectos más amplios, más estructurales de la literatura. ¿Qué había pasado con la *historia* literaria? Lo que se necesitaba era una teoría literaria que a la vez que preservara la tendencia *formalista* de la Nueva Crítica y su tenaz atención a la literatura más como objeto estético que como práctica social, obtuviera de todo ello resultados mucho más sistemáticos y científicos. La respuesta llegó en 1957, en la vigorosa "totalización de todos los géneros literarios que presenta el libro *Anatomy of Criticism,* del canadiense Northrop Frye.

Frye estaba convencido de que la crítica se hallaba en un estado de lamentable desbarajuste que nada tenía de científico y que necesitaba ser cuidadosamente puesta en orden. Había tantos juicios de valor subjetivos como garrulería ociosa, y, por consiguiente, se necesitaba con urgencia la disciplina de un sistema objetivo. Esto era posible, sostenía Frye, porque la misma literatura formaba ya un sistema así. No se trataba, en realidad, de una colección fortuita de escritos dispersos a través de la historia: si se la examinaba con cuidado podía verse que funcionaba aplicando ciertas leyes objetivas, y que la crítica podría hacerse sistemática al formularlas. Estas leyes encerraban las diversas modalidades, los arquetipos, mitos y géneros con los cuales se estructuran todas las obras literarias. En la raíz de toda literatura se encuentran cuatro "categorías narrativas" —lo cómico, lo romántico, lo trágico y lo irónico- que podrían corresponder respectivamente a los cuatro *mythoi* de la primavera, el verano, el otoño y el invierno. Podría delinearse una teoría de las "modalidades" literarias, según la cual, en el mito, el héroe es superior a los otros por la clase a que pertenece, en el romance, la superioridad es cuestión de grado, en las modalidades "profundamente miméticas" de la tragedia y de la épica, el héroe es superior en grado a otros pero no a su ambiente, en las modalidades moderadamente miméticas de la comedia y del realismo, el héroe es igual al resto de nosotros, e interior dentro de la sátira y de la ironía. La tragedia y la comedia pueden subdividirse en altamente imitativas, moderadamente imitativas e irónicas. La tragedia trata del aislamiento humano, y la comedia se refiere a la integración humana. Tres modelos recurrentes de simbolismo —el apocalíptico, el demoníaco y el analógico— se identifican. Se puede poner en movimiento todo el sistema como teoría cíclica de la historia literaria: la literatura pasa del mito a la ironía y retorna al mito. En 1957 evidentemente nos hallábamos en algún punto de la fase irónica, en el cual ya se percibían señales del inminente retorno a lo mítico.

Para establecer su sistema literario, del cual lo que arriba dijimos es sólo una exposición parcial, Frye ante todo hizo a un lado los juicios de valor como meros ruidos subjetivos. Cuando se analiza la literatura hablamos de literatura, cuando la evaluamos hablamos de nosotros mismos. Asimismo, el sistema debe expulsar todo tipo de historia, excepto la literaria. Las obras literarias están hechas con otras obras literarias, no con materiales externos al sistema literario. Así, la ventaja de la teoría de Frye radica en que conserva la literatura libre de la contaminación de la historia al estilo de la Nueva Crítica, y la considera como reciclaje de textos -cerrado y ecológico-, pero, al contrario de lo que ocurre con la Nueva Crítica, encuentra en la literatura un *sustituto* de la historia, con el alcance global y las estructuras colectivas de la misma historia. Las modalidades y los mitos de la literatura son transhistóricos, reducen la historia a la monotonía o a un conjunto de variaciones repetitivas sobre los mismos temas. Para que el sistema pueda sobrevivir debe

permanecer estrictamente cerrado. Por temor a que se desajusten sus categorías no debe permitirse que nada externo las infiltre. A esto se debe que el impulso "científico" de Frye exija un formalismo aun más recio que el de la Nueva Crítica. La Nueva Crítica reconoció que la literatura era, en algún sentido significativo, cognoscitiva, y que proporcionaba cierto conocimiento del mundo. Frye insiste en que la literatura es una "estructura verbal autónoma" totalmente ajena a cualquier referencia fuera de ella, un coto cerrado, que mira al interior de sí mismo y que "encierra vida y realidad en un sistema de relaciones verbales".[1] El sistema se reduce a barajar y volver a barajar sus unidades simbólicas en cuanto a sus relaciones mutuas, más que en relación con cualquier realidad externa al sistema. La literatura no es una forma de conocer la realidad sino una especie de sueño utópico colectivo que ha continuado a través de la historia, una expresión de esos anhelos humanos fundamentales que dieron origen a la civilización pero que nunca se satisfacen plenamente dentro de ella. No ha de verse como autoexpresión de autores considerados individualmente, los cuales no pasan de funciones de este sistema universal. La literatura nace del tema colectivo de la especie humana, y en esa forma encarna arquetipos o figuras de significación universal.

La obra de Frye subraya en esa forma la raíz utópica de la literatura porque siente profundo temor por el verdadero mundo social, y porque le desagrada la historia. En la literatura, y solamente en la literatura, puede uno despojarse de las sórdidas "exterioridades" del lenguaje referencial y descubrir un hogar espiritual. Los *mythoi* de la teoría son, significativamente imágenes preurbanas de ciclos naturales, recuerdos nostálgicos de una historia anterior al industrialismo. Para Frye la historia real es servidumbre y determinismo, mientras que la literatura es el único lugar donde se puede ser libre. Vale la pena preguntar, en qué clase de historia hemos estado viviendo a fin de que esta teoría resulte convincente, así sea en grado mínimo. La belleza de este enfoque es que combina hábilmente un esteticismo a ultranza con un "cientificismo" eficazmente clasificador, con lo cual mantiene a la literatura como alternativa imaginaria a la que ofrece la sociedad moderna, a la vez que da respetabilidad a la crítica en función de esa sociedad. Despliega una viveza iconoclasta contra la palabrería literaria y encaja cada obra en la sección que le corresponde con la precisión de una computadora, pero aunando nostalgias profundamente románticas. En un sentido es "antihumanista", pues resta importancia al sujeto humano individual y centra todo en el sistema literario; en otro sentido es obra de un humanista cristiano comprometido (Frye es clérigo), para quien la dinámica que impulsa a la literatura y a la civilización -el deseo- sólo hallara cabal cumplimiento en el reino de Dios.

Como varios de los teóricos literarios que hemos considerado, Frye presenta la literatura a manera de versión desplazada de la religión. La literatura se convierte en paliativo esencial del fracaso de la ideología religiosa, y proporciona varios mitos de importancia para la vida social. En *The Critical Path* (1971) establece un contraste entre "mitos de interés" (conservadores) y "mitos de libertad" (liberales), y procura establecer un equilibrio equitativo entre ambos: las tendencias autoritarias del conservadurismo deben ser corregidas por los mitos de la libertad, a la vez que un conservador sentido del orden debe templar las tendencias del liberalismo a la irresponsabilidad social. El poderoso sistema mitológico, desde Homero hasta el reino de Dios, se reduce así, en resumen, a una posición ubicada entre la de un republicano liberal y un demócrata conservador. El único error, nos dice Frye es el de los revolucionarios, los cuales ingenuamente interpretan mal los mitos de la libertad como metas históricamente alcanzables. El revolucionario no pasa de ser un mal crítico que toma el mito por la realidad, igual que un niño toma a una actriz como hada princesa de verdad. Llama la atención que la literatura, alejada como está de cualquier interés práctico sórdido, en fin de cuentas está más o menos capacitada para decirnos por quien hay que votar. Frye se sitúa en la tradición humanista liberal de Arnold, pues desea, como el mismo dice, una sociedad libre, sin clases y con buenos modales. Para Frye -y anteriormente para Arnold— una sociedad "sin clases" es una sociedad que se adhiere totalmente a los valores liberales de clase media que él preconiza.

---

[1] *Anatomy of Criticism* (Nueva York, 1967), p. 122.

En un sentido amplio la obra de Northrop Frye puede considerarse “estructuralista”: es, significativamente, contemporánea del desarrollo del estructuralismo “clásico” en Europa. El estructuralismo, como el mismo término sugiere, se interesa en las estructuras, más concretamente, en el estudio de las leyes generales que regulan fenómenos individuales a meros ejemplos de esas leyes. Ahora bien, el estructuralismo propiamente dicho encierra una doctrina distintiva que no aparece en la obra de Frye: el creer que las unidades individuales de cualquier sistema tienen significado sólo en virtud de sus relaciones mutuas. Esto no se deriva de un sencillo criterio según el cual haya que considerar las cosas “estructuralmente”. Puede examinarse un poema como “estructura” pero sin dejar de tratar cada uno de sus elementos ya como menos significativos en sí mismos. Quizá el poema contenga una imagen sobre el Sol y otra sobre la Luna, y a un lector le interesan como encajan entre si esas imágenes para formar una estructura. Pero uno se convierte en “estructuralista con credencial” al afirmar que el significado de cada imagen concierne totalmente a su relación con la otra. Las imágenes carecen de significado “sustancial”; sólo poseen un significado “relacional”. No hace falta salir del poema y dirigirse a lo que ya se sabe sobre los soles y las lunas a fin de explicarlos: ellas se explican y definen mutuamente.

Permítaseme aclarar esto mediante un ejemplo sencillo. Supongamos que estamos analizando un cuento en el cual un chico se va de casa después de un disgusto con su padre, que se pone a caminar por el bosque y a la hora más calurosa del día se cae en un hoyo muy profundo. El padre sale a buscarlo, se asoma por el borde del hoyo pero no puede ver al chico a causa de la oscuridad. En ese momento el Sol llega al cénit, ilumina con sus rayos el fondo del hoyo y permite al padre rescatar a su hijo. Después de una feliz reconciliación ambos regresan a casa.

Quizá no se trate de un relato muy emocionante, pero tiene la ventaja de la simplicidad. Por supuesto, puede interpretarse de muchas maneras diferentes. Un crítico psicoanalítico podría detectar bien definidos indicios del complejo de Edipo, y explicar que la caída del chico en aquel hoyo es un castigo que inconscientemente desea imponerse por haber roto con su padre, lo cual quizá constituya una forma de castración simbólica o un recurso simbólico enfocado al vientre materno. Un humanista crítico podría interpretar el relato como intensa dramatización de las dificultades implícitas en las relaciones humanas. Otro tipo de crítico como un juego de palabras casi sin sentido. Un crítico estructuralista, a su vez, esquematizaría el cuento dentro de una forma diagramática. La primera unidad de significado: “el chico se disgusta con el padre” podría reescribirse como “rebelión del de abajo contra el de arriba”. La caminata del muchacho por el bosque es un movimiento a lo largo de un eje horizontal, lo cual contrasta con el eje vertical “el de abajo y el de arriba”, y podría clasificarse como de “posición central”. La caída en el hoyo, o sea debajo del nivel del suelo, de nuevo significa “de abajo”, mientras que el cénit solar significa “de arriba”. Al lanzar sus rayos al fondo del hoyo, el sol, en cierto sentido, se ha inclinado hacia “abajo” e invertido la primera unidad significativa del relato. La reconciliación entre padre e hijo restablece el equilibrio entre “abajo” y “arriba”, y el regreso juntos a casa, que significa “posición central”, marca el logro de un estado satisfactoriamente intermedio. Entusiasmado con su triunfo, el estructuralista acomoda de nuevo sus esquemas y procede con el siguiente cuento.

Llama la atención en esta clase de análisis que, como el formalismo, separa el verdadero *contenido* del cuento y se concentra totalmente en la forma. Podrían reemplazarse al padre y al hijo, al hoyo y al sol con elementos totalmente diferentes -madre e hija, pájaro y topo- y seguir teniendo el *mismo* cuento. Mientras se mantenga la estructura de las *relaciones* entre las unidades, no importa cuales elementos se elijan. Este no es el caso en la interpretación que los críticos psicoanlíticos o humanistas dan al relato, el cual depende de que sus elementos posean cierta significación *intrínseca;* además, a fin de comprenderla, hace falta recurrir a nuestros conocimientos sobre un mundo ubicado fuera del texto. Por supuesto, hay un sentido en que, sea como fuere, el sol siempre está arriba y los hoyos siempre están abajo, y en esa medida no importa lo que se escoja como *contenido;* pero si tomamos una estructura narrativa en la cual lo que hacía falta era el papel simbólico de mediador entre dos elementos, lo mismo una cigarra que una cascada podrían actuar de mediadores.

Las relaciones entre los diversos elementos del cuento pueden ser de paralelismo,

oposición, inversión, equivalencia, etc. Mientras se conserve intacta la estructura de las relaciones internas, las unidades individuales siguen siendo reemplazables. Podrían señalarse otros puntos referentes a este método. Primero, no le interesa al estructuralismo que el mencionado relato no pertenezca a la gran literatura. El método ve con absoluta indiferencia el valor cultural de su objeto: cualquier cosa, desde *La guerra y la paz* hasta *Grito de guerra,* sirve para el fin deseado. El método es analítico, no evaluador. Segundo, el estructuralismo es una afrenta premeditada contra el sentido común. Rechaza el significado obvio del relato y procura aislar ciertas estructuras profundas del cuento que no salen a la superficie. No hace caso del valor nominal del texto: lo desplaza hacia una clase de objeto muy diferente. Tercero, si se puede reemplazar el contenido particular de un texto, hay un sentido en el cual puede decirse que el "contenido" del relato es su estructura. Esto equivale a afirmar que, en cierta forma, el relato se refiere a sí mismo su tema radica en sus propias relaciones internas, en sus modos de dar sentido a lo que expresa.

El estructuralismo literario tuvo su mejor época en los años sesenta: consistía en un intento por aplicar a la literatura los métodos e intuiciones del fundador de la lingüística estructural moderna, Ferdinand de Saussure. Como no es difícil conseguir muchos de los estudios introductorios al *Curso de lingüística general* (1916), obra de Saussure que marca toda una época, me concretaré a un esbozo de sus posiciones centrales. Saussure consideró el lenguaje como un sistema de signos que debía ser estudiado "sincrónicamente", es decir, estudiado como sistema completo en un momento determinado dentro del tiempo, no "diacrónicamente" en su desarrollo histórico. Cada signo debía considerarse como constituido por un "significante" (un sonido-imagen o su equivalente gráfico), y un "significado" (es decir, el concepto u objeto al que representaba). Estas cuatro marcas negras, *g-a-t-o,* son el significante que evoca al significado "gato" en la mente del lector. La relación entre significante y lo significado es arbitraria: no existe razón intrínseca por la cual esas cuatro marcas signifiquen "gato"; se trata de un acuerdo convencional de tipo cultural e histórico. Fijémonos en la voz francesa *chat.* La relación entre todo el signo y aquello a lo cual se refiere (a lo que Saussure denomina el "referente", ese animal real con piel y cuatro patas) es, por consiguiente, arbitraria. Cada signo dentro del sistema tiene significado sólo por virtud de que se diferencia de otros. "Gato" no está "por sí mismo" dotado de significado, sino porque no es "pato" o "rato" o "dato". No importa como se modifique el significante, siempre y cuando conserve su diferencia frente a todos los demás. No importa que la palabra se pronuncie con diversos acentos a condición de que subsista esa diferencia. En el sistema lingüístico, observa Saussure, "sólo existen diferencias": el significado no se halla misteriosamente inmanente en un signo; es funcional resultado de su diferencia con otros signos. Por último, Saussure creía que la lingüística entraría en un enredo sin salida si se ocupaba del habla real, de lo que él denominaba *parole.* A Saussure no le interesaba investigar lo que la gente en realidad decía, sino la estructura objetiva de los signos que, en primer lugar, hacían posible su habla, a lo cual llamaba *langue.* Tampoco le interesaban a Saussure los objetos reales sobre los que habla la gente para estudiar efectivamente el lenguaje, se han de poner entre paréntesis los referentes de los signos, las cosas que de hecho se denotan.

El estructuralismo es un intento de carácter general para aplicar esta teoría lingüística a objetos y actividades diferentes del lenguaje propiamente dicho. De esta manera, puede estudiarse un mito, un encuentro de lucha libre, un sistema de parentesco tribal, del menú del restaurante o una pintura al óleo como un sistema de signos: un análisis estructuralista debe procurar aislar el conjunto de leves subyacentes por las cuales esos signos se combinan y forman significados. En gran parte no toma en cuenta lo que de hecho "dicen" los signos, y se concentra en las relaciones internas que mantienen entre sí. El estructuralismo, como ya dijo Fredric Jameson, es un intento por "repensar todo nuevamente en función de la lingüística".[2] Es un síntoma de que el lenguaje, con sus problemas, misterios y sugerencias, se ha convertido a la vez en paradigma y en obsesión de la vida intelectual del siglo XX.

Los puntos de vista lingüísticos de Saussure influyeron en los formalistas rusos, aun

[2] *The Prison-House of Language* (Princeton, N. J., 1972), p. vii.

cuando el formalismo no sea en sí mismo estructuralismo. Considera "estructuralmente" los textos literarios, e interrumpe la atención que se da al referente para examinar el signo como tal, aun cuando no le interesen especialmente el significado como diferencial ni en buena parte de su obra, las profundas leyes y estructuras subyacentes en los textos literarios. Sin embargo, fue un formalista ruso —el lingüista Roman Jakobson— quien aportó el eslabón más importante entre el formalismo y el estructuralismo contemporáneo. Jakobson encabezaba el Círculo Lingüístico de Moscú, grupo formalista fundado en 1915; en 1920 emigró a Praga, donde llegó a ser uno de los importantes teorizantes del estructuralismo checo. En 1926 se fundó el Círculo Lingüístico de Praga, el cual sobrevivió hasta principios de la Segunda Guerra Mundial. Jakobson emigró posteriormente una vez más, ahora a los Estados Unidos, donde conoció —aun no terminaba la Guerra— al antropólogo francés Claude Lévi-Strauss. De esta relación intelectual proviene gran parte del desarrollo del estructuralismo moderno.

En todos los aspectos del formalismo, del estructuralismo checo y de la lingüística moderna, puede descubrirse el influjo de Jakobson. Su aportación especial a la poética, a la que consideraba como parte del terreno de la lingüística, consistió en la idea de que lo "poético" consistía ante todo en que se colocara al lenguaje en una especie de incómoda relación consigo mismo. El funcionamiento poético del lenguaje "fomenta la palpabilidad de los signos", atrae la atención a sus cualidades materiales y no se concreta a usarlos como mostradores en la comunicación. En lo "poético" el signo queda dislocado de su objeto: se perturba la relación usual entre signo y referente, lo cual permite al signo cierta independencia como objeto de valor en sí mismo. Para Jakobson, cualquier tipo de comunicación encierra seis elementos: quien la dirige, quien la recibe, el mensaje entre uno y otro, una clave o código gracias al cual el mensaje es inteligible, un "contacto" o medio físico de comunicación y un "contexto" al cual se refiere el mensaje. Cualquiera de estos elementos puede predominar en un acto comunicativo en particular: el lenguaje visto desde el punto de vista de quien lo envía es "emotivo" o expresión de un estado de ánimo, desde el punto de vista del destinatario es "conativo", pues va en busca de un resultado, la comunicación es "referencial" cuando se refiere al contexto; si se orienta propiamente al código o clave es "metalingüístico" (como cuando dos individuos discuten sobre si se están entendiendo), la comunicación orientada hacia el contacto propiamente dicho es "fática" *(v. Gr., "*Bueno, por fin estamos charlando"). La función "poética" predomina cuando la comunicación enfoca el mensaje, cuando las palabras mismas, "ocupan lo esencial de nuestra atención", más que lo que se dice, por quién se dice, para qué y en qué circunstancias. [3]

Jakobson da gran importancia a una distinción, implícita en las obras de Saussure, entre lo metafórico y lo metonímico. En la metáfora un signo *substituye* a otro porque en alguna forma son semejantes: "pasión" se convierte en "llama". En la metonimia un signo se *asocia* con otro: "ala" se asocia con "avión" como parte de este último, y "cielo" con "avión" debido a la contigüidad física. Podemos hacer metáforas porque poseemos una serie de signos equivalentes: "pasión", "llama", "amor", etc. Cuando hablamos o escribimos, elegimos signos dentro de una gama de posibles equivalencias, y a continuación las combinamos para formar una oración. Sin embargo, en la poesía, sucede que prestamos atención a las "equivalencias" en el proceso de combinación y selección de las palabras: hilvanamos voces semántica, rítmica, fonéticamente (entre otras maneras) equivalentes. Por eso Jakobson puede decir, en su famosa definición, que "La función poética proyecta el principio de equivalencia desde el eje de la selección hasta el eje de la combinación".[4] Esto mismo podría expresarse diciendo que, en la poesía, "la similitud se desprende de la contigüidad": no sólo se hilvanan entre sí las palabras por razón de los pensamientos que transmiten, como sucede en la conversación ordinaria, sino que se tiene la mira puesta en los patrones de similitud, oposición, paralelismo, etc., creados por su sonido, significado y ritmo, y también por sus connotaciones. Algunas formas literarias —la prosa realista, por ejemplo- tienden a ser metonímicas, enlazan signos mediante sus asociaciones mutuas, otras

---

[3] Véase "*Closing Statement: Linguistics and Poetics*", en Thomas T. Sebeok (comp.), *Style in Language* (Cambridge, Mass., 1960).

[4] Phillippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy (comps.), *Les fins de l´Homme* (París, 1981), pp. 526-529.

formas —como la poesía romántica y la simbolista— son extremadamente metafóricas.[5]

La escuela lingüística de Praga—Jakobson, Jan Mukarosky,, Félix Vodicka, entre otros—representa una especie de transición del formalismo al estructuralismo moderno. Trabajaron con las ideas de los formalistas, pero las sistematizaron con mayor firmeza dentro del marco lingüístico de Saussure. Se deberían considerar los poemas como "estructuras funcionales" en las cuales los significantes y los "significados" se rigen por un sólo conjunto complejo de relaciones. Los signos han de ser estudiados por propio derecho y no como reflejos de una realidad externa. La insistencia de Saussure en las relaciones arbitrarias entre signo y referente, palabra y cosa ayudó a separar el texto del medio que lo rodea y a hacerlo autónomo del objeto. Con todo, la obra literaria seguía en relación con el mundo a través del concepto formalista de la "desfamiliarización": el arte enajena y socava los sistemas de signos convencionales, obliga a fijar la atención en el proceso material del lenguaje como tal, y con ello renueva nuestras percepciones. Al no dar por descontado el lenguaje, transformamos nuestra conciencia. Empero, aun más que los formalistas, los estructuralistas checos insistieron en la unidad estructural de la obra sus funciones debían de ser aprehendidas como funciones de un todo dinámico, en el cual un nivel particular del texto (al que la escuela de Praga llamaba "dominante") obra como influencia determinante que "deforma" o atrae a su propio campo de poder a todos los otros.

Por cuanto llevamos dicho, los estructuralistas de Praga pueden dar la impresión de que, a lo sumo, ofrecen una versión más científica de la Nueva Crítica. Hay algo de cierto en esto. Aunque se considerara el artefacto como un sistema cerrado, lo que *contaba* como artefacto era cuestión de circunstancias sociales e históricas. Según Jan Mukarovsky la obra de arte se percibe como tal sólo colocada frente a un fondo general de significaciones, sólo como "desviación" sistemática de una norma lingüística. Al cambiar ese fondo, cambia en forma correlativa la interpretación y evaluación de la obra a tal punto que puede no ser ya percibida como obra de arte. En *Aesthetic Function Norm and Value as Social Facts* (1936), Mukarovsky afirma que no hay nada que, independientemente del lugar, del tiempo y de la persona que evalúa tenga una función estética, y que no hay nada que no posea esa función dentro de las condiciones adecuadas. Mukarovsky distingue entre artefacto material —el libro, pintura o escultura considerados físicamente— y el "objeto estético", el cual sólo existe dentro de la interpretación humana de este hecho físico.

Con la obra de la escuela de Praga, el término estructuralismo más o menos llega a fundirse con el término "semiótica". "Semiótica" o "semiología" significa estudio sistemático de los signos, que es realmente a lo que se dedican los estructuralistas literarios. El término estructuralismo se refiere a un *método* de investigación que puede aplicarse a toda una gama de objetos, desde partidos de fútbol hasta sistemas de producción en el terreno económico, semiótica se aplica más bien a un *campo* particular de estudio, el de los sistemas que en cierta forma ordinariamente se considerarían signos poemas, cantos de pájaro, señales de semáforos, síntomas médicos, etc. Pero ambos términos se traslapan, pues el estructuralismo estudia algo que quizá generalmente no pueda ser considerado como un sistema de signos -por ejemplo, las relaciones de parentesco en las sociedades tribales-, mientras que la semiótica comúnmente aplica métodos estructuralistas.

El fundador norteamericano de la semiótica, el filósofo C. S. Pierce, estableció una distinción entre tres clases básicas de signos: el "icónico", donde en alguna forma el signo se parece a aquello a lo que representa *(v. Gr.*, la fotografía de una persona); el "indexético" (donde el signo de alguna manera se asocia con aquello de lo cual es signo: el humo con el fuego, las manchas con el sarampión); y el "simbólico" (donde, como decía Saussure, el signo es sólo un eslabón arbitraria o convencionalmente unido al referente). La semiótica acepta esta y otras muchas clasificaciones: distingue entre "denotación" (lo que el signo significa) y la "connotación" (otros signos asociados con él); entre claves o códigos (estructuras regidas por una regla que producen significados) y los mensajes que transmiten, entre lo "paradigmático" (una clase entera

---

[5] Consúltese "Two aspects of language and two types of aphasic disturbances", en Roman Jakobson y Morris Halle, *Fundamentals of Language* (La Haya, 1956).

de signos entre los cuales uno puede representar al otro) y lo "sintagmático" (donde los signos se eslabonan para formar una cadena). Habla de metalenguas donde un signo-sistema representa otro signo-sistema (pongamos por caso, la relación entre la crítica literaria y la literatura), de signos "polisémicos", los cuales tienen más de un significado, y de otros muchos conceptos técnicos. Para ver el aspecto que este análisis adopta en la práctica, echemos un vistazo a la obra del más importante semiótico de la llamada escuela de Tartu: Yuri Lotman.

En sus libros *The Structure of the Artistic Text* (1970) y en *The Analysis of the Poetic Text* (1972), Lotman considera lo poético como un sistema estratificado donde el significado sólo existe dentro del contexto, regido por grupos de semejanzas y oposiciones. Las diferencias y paralelismos que aparecen en el texto son de suyo términos relativos, y sólo pueden percibirse en su relación mutua. En la poesía, la naturaleza del significante, las pautas de sonido y ritmo establecidas por las marcas que aparecen en la página son lo que determinan lo significado. Un texto poético está "semánticamente saturado", condensa más "información" que cualquier otro tipo de discurso. Ahora bien, para la teoría moderna de la comunicación en general, un aumento de información conduce a un descenso de la comunicación (ya que yo no puedo absorber cuanto usted me dice con tan gran intensidad), pero esto no ocurre en la poesía debido al carácter único en su género de su organización interna. La poesía tiene un mínimo de "redundancia"—de aquellos signos que se hallan presentes en el discurso más bien para facilitar la comunicación que para transmitirla—, pero aun así logra un conjunto de mensajes más rico que el de cualquier otra forma de lenguaje. Los poemas son malos cuando no contienen suficiente información, pues, como apunta Lotman, "la información es belleza". Todo texto literario está constituido por cierto numero de "sistemas"; (lexicológicos o lexicales, gráficos, métricos, fonológicos, etc.), y logra el efecto que se propone mediante choques y tensiones constantes entre esos sistemas. Cada uno de los sistemas representa una "norma" de la cual los otros se desvían, estableciendo un código de expectativas que violan. El metro, por ejemplo, crea cierto patrón que la sintaxis del poema puede cortar por el medio o violar. En esta forma, cada sistema del texto "desfamiliariza" a los otros, rompe su regularidad y hace que resalten con mayor viveza. Nuestra percepción de la estructura gramatical del poema, pongamos por caso, puede aumentar nuestra conciencia de sus significados. Así corno alguno de los sistemas del poema corre el peligro de convertirse en obviamente pronosticable, otro corta por un atajo y con este rompimiento produce nueva vida. Si se asocian dos palabras debido a su sonido semejante o su posición dentro del esquema métrico, se logra una conciencia más honda de la semejanza o de la diferencia de su significado. La obra literaria continuamente enriquece y transforma el significado que registra el diccionario, genera nuevas significaciones mediante el choque y la condensación de sus diversos "niveles". Como dos palabras —cualesquiera que sean— pueden yuxtaponerse tomando como base algún rasgo equivalente, la posibilidad presenta un carácter más o menos ilimitado. Cada palabra del texto se une a varias otras palabras mediante todo un conjunto de estructuras formales, de esta manera su significado está siempre "superdeterminado", y es siempre resultado de diversos determinantes que actúan al unísono. Una palabra en particular puede relacionarse con otra palabra mediante la asonancia, con otra a través de la equivalencia sintáctica, y con otra más debido al paralelismo morfológico, etc. Así, cada signo participa simultáneamente en varios "patrones paradigmáticos" o sistemas diferentes. Esta complejidad aumenta considerablemente debido a las cadenas "sintagmáticas" de asociación, las estructuras más bien "laterales" que "verticales" donde se hallan colocados los signos.

Así, para Lotman, el texto poético es un "sistema de sistemas", una relación de relaciones. Es la forma más compleja del discurso que pueda imaginarse, condensa y une varios sistemas, cada uno de los cuales encierra sus propias tensiones, paralelismos, repeticiones y oposiciones, y modifica constantemente todos los otros sistemas. En realidad no se puede leer un poema, sólo es posible releerlo, pues algunas de sus estructuras sólo pueden percibirse retrospectivamente. La poesía activa todo el cuerpo del significador, obliga a la palabra a un máximo rendimiento bajo la intensa presión de las palabras próximas, con el fin de dar salida a su más rico potencial. Cuanto percibimos en el texto, lo percibimos únicamente a través de contrastes y diferencias: un elemento sin relación diferencial con algún otro permanecería invisible. Incluso la *ausencia* de ciertos

recursos puede producir un significado: si los códigos o claves que generó la obra llevan a esperar una rima o un final feliz que no llega a materializarse, este recurso "de signo negativo", como lo llama Lotman, puede constituir una unidad de significado tan efectiva como cualquier otra. En realidad, la obra literaria genera y viola expectativas continuamente, es una interacción de lo regular y de lo fortuito, de normas y desviaciones, de patrones rutinarios e impresionantes desfamiliarizaciones.

No obstante esta extraordinaria riqueza verbal, no considera Lotman que la poesía o la literatura puedan definirse partiendo de sus propiedades lingüísticas intrínsecas. El significado del texto es más que una mera cuestión interna: también se halla inherente en la relación del texto con sistemas de significado más amplios, con otros textos, códigos y normas, tanto en la literatura como en toda la sociedad. Su significado se relaciona también con el "horizonte de expectativas" del lector. Lotman asimiló bien las enseñanzas de la teoría de la recepción. El lector es quien, por virtud de ciertos "códigos receptivos" a su disposición, identifica como "recurso" tal o cual elemento de la obra; este recurso no es meramente un rasgo interno sino una característica que se percibe a través de un código especial y frente a un fondo textual definido. Lo que para una persona es recurso poético puede ser para otra lenguaje de todos los días.

Por todo lo anterior resulta obvio que la crítica literaria ha adelantado mucho desde los días en que nos reducíamos a poco más que a emocionarnos con la belleza de las imágenes. De hecho, la semiótica representa una crítica literaria transfigurada por la lingüística estructural, una actividad más disciplinada y menos impresionista que, como lo atestigua la obra de Lotman, reacciona con más -no con menos- viveza a las riquezas de la forma y del lenguaje que la mayor parte de la crítica tradicional. Si el estructuralismo transformó el estudio de la poesía, también revolucionó el estudio de la narrativa. Creó toda una nueva ciencia literaria -la narratología- cuyos exponentes más influyentes han sido A. J. Greimas (lituano), Tzvetan Todorov (búlgaro) y los críticos franceses Gérard Genette, Claude Bremond y Roland Barthes. El análisis estructuralista moderno de la narrativa comenzó con los trabajos —verdaderamente precursores—sobre los mitos del antropólogo estructuralista francés Claude Lévi-Strauss, el cual consideró mitos aparentemente diferentes como variaciones de cierto número de temas básicos. Bajo la inmensa heterogeneidad de los mitos se encontraban ciertas estructuras universales, a las cuales podía reducirse cualquier mito en particular. Los mitos constituían una especie de lenguaje, podían reducirse a unidades individuales ("mitemas") que, como las unidades sonoras básicas del lenguaje (fonemas), sólo adquirieron significados al combinarse entre sí en formas particulares. Las reglas que reglan dichas combinaciones podrían entonces considerarse como una especie de gramática, como un conjunto de relaciones subyacentes en la superficie de la narración que constituyen el verdadero “significado” del mito. Opina Lévi-Strauss que esas relaciones son de suyo inherentes a la mente humana, de manera que al estudiar el cuerpo de un mito se considera menos su contenido narrativo que las operaciones mentales universales que lo estructuran. Esas operaciones mentales, tales como el establecer oposiciones binarias, son en cierta manera lo que constituye un mito: son recursos con los cuales se piensa, modos de clasificar y ordenar la realidad, lo cual, más que volver a contar una historia en particular, constituye su punto central. Lévi-Strauss opina que lo mismo puede decirse de los sistemas totémicos y de parentesco, los cuales, más que instituciones sociales y religiosas, son redes de comunicación, códigos que permiten la transmisión de “mensajes”. La mente que piensa todo esto no es la mente del sujeto individual: los mitos se piensan a sí mismos a través de la gente (pero no viceversa, o al menos no en el mismo grado). No tienen origen en una conciencia particular, ni buscan un fin particular. Por lo tanto, uno de los resultados del estructuralismo es la “descentralización” del sujeto individual, al cual ya no se considera como origen o como fin del significado. Los mitos poseen una concreta existencia colectiva cuasi objetiva, desarrollan su propia "lógica concreta", supremamente despreocupados de los caprichos del pensamiento individual, y reducen cualquier conciencia particular a mera función de sí mismos.

La narratología es la generalización de este modelo más allá de los “textos” no escritos de la mitología tribal para llegar a otros tipos de relato. El formalista ruso Vladimir Propp ya había tenido un comienzo prometedor con su libro *Morfología del cuento* (1928), en el cual se reducen

audazmente todos los relatos folclóricos a siete "esferas de acción" y a treinta y un elementos fijos o "funciones". Cualquier relato folclórico considerado en particular combina esas "esferas de acción" (el héroe, el ayudante, el villano, la persona buscada, etc.) en formas específicas. A pesar de la drástica economía del modelo era posible reducirlo aún más. A. J. Greimas, al encontrar en su *Sémantique structurale* (1966) demasiado empírico el esquema de Propp, pudo abstraer todavía más su exposición mediante el concepto del *actante,* el cual no es ni narración específica ni personaje sino unidad estructural. Los seis *actantes* de Sujeto y Objeto, Remitente y Receptor, Ayudante y Oponente pueden subsumir las diversas esferas de acción de que habla Propp y encaminarse a una aún más elegante simplicidad. Todorov intenta un análisis "gramatical" parecido del *Decamerón* de Boccaccio, en el cual se ve a los personajes como sustantivos, sus atributos como adjetivos y sus acciones como verbos. Cada historia del *Decamerón* puede por lo tanto leerse como una especie de oración amplia, en la cual esas unidades se combinan de diversas maneras. Y así como la obra casi se convierte en su propia y cuasi lingüística estructura, así para el estructuralismo toda obra literaria, en el acto en que aparentemente describe una realidad externa, está mirando secretamente de lado sus propios procesos de construcción. En fin de cuentas, el estructuralismo no sólo vuelve a pensar todo de punta a cabo (esta vez como lenguaje), vuelve a pensar todo como si el lenguaje fuera el tema o la materia principal de sus investigaciones.

Para aclarar nuestro punto de vista sobre la narratología consideramos por último la obra de Gérard Genette. En su *Discours narratif* (1972) establece una distinción entre *récit,* al cual considera como el orden real de los sucesos del texto, *histoire* o secuencia en que esos sucesos "realmente" ocurrieron y *narration,* la cual se refiere propiamente al acto de narrar. Las dos primeras categorías equivalen a la clásica distinción formalista rusa entre "argumento" e "historia": una novela o cuento de detectives por lo general comienza con el descubrimiento de un cadáver y luego da marcha atrás para exponer cómo ocurrió el asesinato: este argumento basado en los hechos invierte la "historia" o cronología real de la acción. Genette descubre cinco categorías centrales del análisis narrativo. El "orden" se refiere al orden temporal del relato, a cómo puede operar por prolepsis (anticipación) o por analepsis (flashback) o anacronía, la cual se refiere a discordancias entre "historia" y argumento". "Duración" significa la manera como el relato omite pasajes, los amplía, los resume, hace una pausa, etc. En la "frecuencia" se examina si un suceso que ocurre una vez en la "historia" se narra una sola vez, o si ocurre una sola vez pero se narra varias veces, o si ocurrió varias veces y se narra varias veces, o si ocurrió varias veces pero se refiere una sola vez. La categoría de "disposición" puede subdividirse en "distancia" y "perspectiva". La distancia se ocupa de la relación entre la narración y sus propios materiales: es una manera de referir la historia ("diégesis") o de representarla ("mímesis"), y pregunta si el relato se hace en estilo directo, indirecto o "libre indirecto". La "perspectiva" es lo que, empleando un término tradicional, podría denominarse "punto de vista", que también puede subdividirse en varias formas: el narrador puede saber más que sus personajes, menos que ellos o moverse al mismo nivel. El relato puede estar "no enfocado", presentado por un narrador omnisciente ajeno a la acción, o bien "enfocado internamente", referido por un personaje ubicado ya en una posición fija, ya en posiciones variables, ya en los puntos de vista de varios personajes. También puede darse una forma de "enfoque externo", en el cual el narrador sabe menos que los personajes. Por último viene la categoría denominada "voz" que se refiere al propio acto de narrar y a la clase a que pertenecen el narrador y lo narrado. En esta cuestión hay varias combinaciones posibles entre el "tiempo del relato" y el "tiempo narrado", entre el acto de referir la historia y los sucesos que se refieren: los sucesos pueden referirse antes o después de que sucedan o, como en la novela epistolar, mientras suceden. El narrador puede ser "heterodiegético" (cuando está ausente de su propio relato, "homodiegético" (dentro de su relato, como en los relatos hechos en primera persona) o "autodiegético" (cuando no sólo se halla dentro del relato sino que es personaje principal). Estas son sólo algunas de las clasificaciones que propone Genette. Un aspecto importante sobre el cual se llama la atención es la diferencia entre *narración* – el acto o proceso de contar una historia-y *relato,* lo que realmente se refiere. Cuando cuento una historia sobre mí mismo, como ocurre en la autobiografía, el "yo" encargado de contar en cierta forma aparece como

idéntico al "yo" que estoy describiendo, pero en otro sentido aparece como diferente. Posteriormente veremos cómo esta paradoja encierra nexos que van más allá de la literatura.

¿Qué logró el estructuralismo? Por principio de cuentas es una despiadada *desmitificación* de la literatura. Después de Greimas y Genette es menos fácil oír el ludimiento de las espadas descrito en un verso, o sentir que por haber leído *The Hollow Men* ya se conocen los sentimientos de un espantapájaros. La palabrería inconexa y subjetiva fue flagelada por una crítica para la cual la obra literaria, igual que cualquier otro producto del lenguaje, es una *construcción* cuyos mecanismos pueden ser clasificados y analizados como los objetos de cualquier otra ciencia. El prejuicio romántico según el cual un poema, como una persona, contiene una esencia vital, un alma que debe tratarse con sumo respeto, fue bruscamente desenmascarado y declarado teología disfrazada, temor supersticioso a la investigación razonada que convertía a la literatura en fetiche y reforzaba la autoridad de una élite crítica "naturalmente" sensitiva. Más aún, el método estructuralista implícitamente cuestionaba la pretensión de la literatura a ser una forma de discurso de carácter único o singular, como podían descubrirse profundas estructuras tanto en Mickey Spillane como en Sir Philip Sidney -muy parecidos, a decir verdad- ya no era fácil asignar a la literatura una situación ontológicamente privilegiada. Con el advenimiento del estructuralismo, el mundo de los grandes estéticos y sabios humanistas literarios de la Europa del siglo XX -el mundo de Croce, Curtius, Auerbach, Spitzer y Wellek- pareció que había pasado a la historia.[6] Estos extraordinarios eruditos, intuitivos, imaginativos, con capacidad de sugerencia de amplitud cosmopolita, aparecieron súbitamente dentro de la perspectiva histórica como luminarias de un relevante humanismo europeo que precedió a las turbulencias y conflagraciones de mediados del siglo XX. Parecía claro que no podría reinventarse una cultura tan rica, que la opción se reducía a aprender de ella y seguir adelante o a aferrarse nostálgicamente a lo que de ella subsistía en nuestra época, clamando contra un mundo moderno donde la literatura barata y a la rústica ha significado la muerte de la cultura superior, y donde ya no hay sirvientes que cuiden la puerta de la casa mientras uno lee a sus anchas y a solas.

La insistencia del estructuralismo en el carácter "construido" del significado humano representó un notable progreso. El significado no era ni experiencia privada ni un hecho de origen divino: era el producto de ciertos sistemas comparativos de significación. La confiada creencia burguesa en que el sujeto individual aislado era manantial y origen de todo significado recibió un duro golpe: el lenguaje precedía al individuo; y más bien que ver al lenguaje como producto del individuo debía considerarse que la verdad se hallaba en la proposición contraria. El significado no era "natural", no era meramente cuestión de ver y mirar, o algo decidido para siempre: la forma en que se interpreta el mundo —nuestro mundo— era una función de los lenguajes que tiene uno a su disposición, los cuales, evidentemente, no tienen nada de inmutable. El significado dejó de ser algo que hombres y mujeres compartían intuitivamente en cualquier parte, y a continuación articulaban en sus diversas lenguas y tipos de escritura. Ante todo, el significado que pudiera articularse dependía del tipo de escritura y de lenguaje que se compartía. Allí se encontraban las semillas de una teoría del significado -social e histórica— cuyas secuelas penetrarían hondamente en el pensamiento contemporáneo. Ya no era posible ver la realidad simplemente como algo que está "allí o allá", un orden fijo de las cosas que el lenguaje meramente reflejaba. Dando esto por sentado, existía un lazo natural entre la palabra y la cosa, un determinado conjunto de correspondencias entre los dos campos. Nuestro lenguaje descubría para beneficio nuestro cómo era el mundo, y esto no podía ponerse en tela de juicio. El criterio racionalista o empírico acerca del lenguaje padeció mucho en manos del estructuralismo: sí, como Saussure había sostenido, la relación entre signo y referente era arbitraria, ¿cómo podía mantenerse en pie cualquier teoría de la "correspondencia"? La realidad no se reflejaba en el lenguaje pues era *producto* del lenguaje, era una manera particular de esculpir el mundo que dependía a fondo de los signo-sistemas de que disponemos o, dicho con mayor precisión, que disponen de nosotros. Entonces comenzó a

[6] CF. Benedetto Croce, *Estética*; Eric Auerbach, *Mimesis*, E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media* latina; Leo Spitzer, *Linguistics and Literary History* (Princeton, N. J., 1954); René Wellek, *A History of Modern Criticism*.

sospecharse que el estructuralismo no era sólo una forma de empirismo puesto que era una forma más del idealismo filosófico, que su concepto de la realidad, esencialmente como producto del lenguaje, constituía, ni más ni menos, la reciente versión de la doctrina idealista clásica según la cual la conciencia humana constituye el mundo.

El estructuralismo escandalizó al *establishment* literario por su menosprecio del individuo, su enfoque clínico de los misterios de la literatura y su evidente incompatibilidad con el sentido común. El que el estructuralismo ofenda al sentido común encierra una ventaja que siempre lo ha favorecido. El sentido común afirma que las cosas generalmente tienen un solo significado y que este significado por lo general es obvio, que está inscrito en la superficie de los objetos que encontramos. El mundo es en gran parte tal y como lo percibimos, y nuestra forma de percibirlo es natural, evidente. Sabemos que el sol gira alrededor de la Tierra porque lo estamos viendo. En otras épocas el sentido común ordenó que se quemara a las brujas, que se colgara a los abigeos y que se evitara a los judíos por temor a contraer infecciones mortales: declaraciones que no son por sí mismas de sentido común pues éste se considera a sí mismo como históricamente invariable. Los pensadores que han sostenido que el significado aparente no es por fuerza el verdadero, usualmente han sido vistos con desprecio: después de Copérnico vino Marx, el cual sostenía que la verdadera significación de los procesos sociales seguía su marcha "a espaldas" de los agentes individuales; después de Marx, Freud afirmó que los verdaderos significados de nuestras palabras y acciones no podían ser percibidos por la conciencia. El estructuralismo es un heredero moderno de la creencia en que la realidad y nuestra experiencia de ella son discontinuas entre sí. Por ello amenaza la seguridad ideológica de quienes desean que el mundo se halle bajo su control, que lleve a la vista su significado singular y lo ofrezca en el límpido espejo de su lenguaje. Socava el empirismo de los humanistas literarios la creencia en que lo más "real" es aquello que se experimenta, y que la misma literatura es el lar de esta experiencia rica, sutil, compleja. Como Freud, pone de manifiesto una desconcertante verdad: aun nuestra más íntima experiencia es efecto de una estructura.

Dije que el estructuralismo encerraba las semillas de una teoría del significado -social e histórica- pero, en términos generales, no pudieron brotar. Si los signo-sistemas que regían la vida de los individuos podían verse como culturalmente variables, no ocurría lo mismo con las leyes de fondo que regían el funcionamiento de esos sistemas. Para las formas más "rígidas" del estructuralismo esas leyes eran universales y se hallaban incrustadas en la mente colectiva, la cual superaba cualquier cultura particular y, según presumía Lévi-Strauss, tenía sus raíces en el cerebro humano. El estructuralismo, en resumen, era espeluznantemente antihistórico. Las leyes de la mente que pretendía aislar —paralelismos, oposiciones, inversiones y todo lo demás— se movían en el nivel de las generalidades, muy alejado de las diferencias concretas de la historia humana. Desde la cima de ese Olimpo todas las mentes se veían más o menos iguales. Después de caracterizar los sistemas normativos subyacentes de un texto literario, no le quedaba al estructuralismo sino tenderse de espaldas a pensar hacia dónde había de dirigirse. No se trataba de relacionar la obra con las realidades de las cuales se ocupaba, o con las condiciones que la producían, o con los lectores que la estudiaban, ya que la actitud fundadora del estructuralismo consistió en no hacer caso de tales realidades. A fin de revelar la naturaleza del lenguaje, Saussure, como ya vimos, tuvo ante todo que reprimir u olvidar aquello de que había hablado: el referente u objeto real denotado por el signo quedó en suspenso para examinar mejor la estructura del signo propiamente dicho. Es notable la semejanza entre esta actitud y el que Husserl no haya hecho caso del objeto real para aprehender más de cerca la forma en que la mente lo experimenta. El estructuralismo y la fenomenología, aun cuando entre ellos existan diferencias medulares, brotan del acto irónico que no permite la entrada al mundo material a fin de que reciba más luz la conciencia que de él tenemos. Para quien crea que la conciencia es profundamente *práctica,* inseparablemente unida a la forma en que obramos en realidad y sobre la realidad, esa manera de actuar equivale a una autoderrota. Equivale a matar a una persona para estudiar con mayor facilidad la circulación de la sangre.

Ahora bien, no se trataba únicamente de dejar fuera algo tan general como "el mundo": la

cuestión era descubrir un asidero para la certeza en un mundo particular donde la certeza parecía difícil de alcanzar. Las conferencias que constituyen el *Curso de lingüística general* de Saussure fueron pronunciadas en el corazón de Europa entre 1907 y 1911 (en vísperas del colapso total que ya no presenció Saussure). Precisamente en esos años Husserl formuló las tesis fundamentales de la fenomenología, en un centro europeo no muy alejado de la Ginebra de Saussure. Más o menos por la misma época, o un poco después, las más importantes figuras de la literatura inglesa del siglo XX -Yeats, Eliot, Pound, Lawrence, Joyce- estaban desarrollando sus propios sistemas simbólicos cerrados, en los cuales la tradición, la teosofía, los principios masculinos y los femeninos, el medievalismo y la mitología iban a proporcionar las piedras angulares de estructuras "sincrónicas" completas, modelos exhaustivos para el control y explicación de la realidad histórica. El propio Saussure dio como un hecho la existencia de una "conciencia colectiva" subyacente en el sistema de la *langue.* No es difícil percibir el alejamiento de la historia contemporánea en el recurso al mito al cual acuden los más importantes escritores de la literatura inglesa, pero resulta menos obvio en un libro de texto sobre la lingüística estructural o en un escrito filosófico esotérico.

Probablemente en el malestar que el estructuralismo experimenta ante el problema del cambio histórico, ese alejamiento sí *es* obvio. Saussure consideró el desarrollo del lenguaje en función de la sucesión de sistemas sincrónicos (lo cual recuerda a un funcionario del Vaticano, quien comentó que si la inminente declaración papal sobre el control de la natalidad sostenía o contradecía la doctrina anterior, la Iglesia simplemente habría pasado de un estado de certeza a otro estado también de certeza). Para Saussure, el cambio histórico era algo que pesaba sobre los elementos individuales de un lenguaje, y que sólo en esta forma indirecta podía afectar el todo: el lenguaje, como un todo, se reorganizaría a sí mismo para dar cabida a tales perturbaciones, así como es posible acostumbrarse a tener una pierna de palo o a que la tradición tan cara a Eliot haya dado la bienvenida al club a una nueva obra maestra. Detrás de este modelo lingüístico se halla un punto de vista definido sobre la sociedad humana: el cambio es perturbación y desequilibrio de un sistema esencialmente libre de conflictos, que momentáneamente dará traspiés, pero que una vez recobrado el equilibrio asimilará el cambio. Diríase que para Saussure el cambio lingüístico es un mero accidente: ocurre "ciegamente". Quedó para los formalistas la explicación de cómo el cambio mismo puede aprehenderse sistemáticamente. Jakobson y su colega Yury Tynyanov consideraron que la misma historia de la literatura formaba un sistema, en el cual, en cualquier punto, "predominaban" algunos géneros y formas y otros quedaban en una posición subordinada. El desarrollo literario se realizó a través de cambios dentro de este sistema jerárquico, de manera que la forma dominante se convertía en subordinada o viceversa. La dinámica de este proceso era la "desfamiliarización": cuando una forma literaria dominante se enrancia y se vuelve "imperceptible" -si, por ejemplo, algunos de sus recursos son suplantados por un subgénero como el periodismo popular, de manera que se empaña la diferencia que los separa— surge una forma anteriormente subordinada para “desfamiliarizar” la situación. El cambio histórico se refería a la realineación gradual de elementos fijos dentro del sistema: nada desaparece jamás, sólo cambia de forma al alterar sus relaciones con otros elementos. La historia de un sistema, comentan Jakobson y Tynyanov, ya es en sí misma un sistema: la diacronía puede estudiarse sincrónicamente. La sociedad misma está constituida por todo un conjunto de sistemas (o “series”, como los llamaban los formalistas), cada uno de los cuales basa su autoridad en sus propias leyes internas y evoluciona dentro de la autonomía relativa de todos los demás. Hay, empero, “correlaciones” entre las diversas series: en cualquier momento las series literarias encontrarían diversos senderos posibles dentro de los cuales podrían desarrollarse. El escoger este o aquel sendero dependía de las correlaciones entre el sistema literario propiamente dicho y las otras series históricas. Esto no lo aceptaron todos los estructuralistas que vinieron después en su enfoque abiertamente “sincrónico” del objeto estudiado, el cambio histórico a veces se convertía en algo tan misteriosamente inexplicable como el símbolo romántico.

El estructuralismo rompió con la crítica literaria convencional en diversas maneras, pero en otras muchas no saldó su hipoteca con esa crítica. Su preocupación con el lenguaje era, como ya vimos, radical por lo que presuponía, pero al mismo tiempo constituía una obsesión muy frecuente

en el mundo académico. ¿Todo se reducía al lenguaje? ¿Qué decir del trabajo, la sexualidad, el poder político? Estas realidades podían hallarse inexplicablemente atrapadas en el discurso, pero ciertamente, no quedaban reducidas al discurso ¿Qué condiciones determinaban de suyo esta "ubicación de vanguardia" del lenguaje? El criterio estructuralista según el cual el texto literario es un sistema cerrado, ¿difiere mucho en realidad de la forma en que lo concibe la Nueva Crítica, o sea como objeto aislado? ¿Qué pasó con el concepto de la literatura como *práctica* social, como un tipo de *producción* al cual el producto no agota necesariamente? El estructuralismo podía estudiar detalladamente ese producto, pero se negó a estudiar las condiciones materiales de su elaboración, pues esto podría significar que se rendía al mito que acepta un "origen". No hubo muchos estructuralistas a quienes preocupase la forma en que realmente se consumía el producto, ni lo que en verdad sucede cuando la gente lee obras de literatura; ni el papel que esas obras desempeñan en el conjunto de las relaciones sociales. Más aun, ¿no era acaso la insistencia estructuralista en la naturaleza *integrada* de un signo-sistema sencillamente otra versión de la obra considerada como unidad orgánica? Lévi-Strauss habló de los mitos como resoluciones imaginarias de contradicciones sociales reales: Yuri Lotman aprovechó las imágenes de la cibernética para demostrar que un poema formaba una totalidad orgánica compleja, la escuela de Praga desarrolló un concepto "funcionalista" de la obra en el cual todas las partes cooperaban inexorablemente juntas en bien del todo. La crítica tradicional a veces había reducido la obra literaria, cuando mucho, a una ventana abierta a la psique del autor; el estructuralismo, al parecer, quiso que esa ventana tuviese vista a la mente universal. La "materialidad" del texto mismo con sus detallados procesos lingüísticos estuvo en peligro de ser abolida; la "superficie" de un escrito casi no pasaba de ser dócil reflejo de sus profundidades ocultas. Lo que Lenin alguna vez llamó "realidad de las apariencias" estuvo en peligro de ser pasado por alto todas las características de la "superficie" de la obra podían reducirse a una "esencia", a un único significado central que informaba todos los aspectos de la obra; esta esencia no era ya ni el alma del autor ni el Espíritu Santo, sino la estructura de fondo propiamente dicha. En realidad el texto era sólo una "copia" de esta estructura de fondo, y la crítica estructuralista era copia de esta copia. Por último, si los críticos tradicionales constituían una élite espiritual, los estructuralistas parecían integrar una élite científica, dotada de conocimientos esotéricos muy alejados del lector "común y corriente".

El estructuralismo desechó simultáneamente el objeto real y el sujeto humano. Este movimiento doble define el proyecto estructuralista. La obra ni se refiere a un objeto ni es expresión de un sujeto individual, ambos son descartados, y sólo queda entre ellos, en el aire que los separa, un sistema de reglas. Este sistema posee vida propia independiente y no se rebaja para estar a las órdenes de las intenciones individuales. Decir que para el estructuralismo el sujeto individual representa un problema es una forma benigna de expresar la realidad del caso: ese sujeto fue eficazmente liquidado, reducido a la función de una estructura impersonal. Dicho en otra forma, el nuevo sujeto constituía en realidad el *sistema propiamente dicho,* el cual parecía estar dotado de todos los atributos del individuo tradicional (autonomía, autocorrección, unidad, etc.). El estructuralismo es "antihumanista", lo cual no significa que sus partidarios les roben dulces a los niños sino que rechazan el mito de que el significado principia y termina con la "experiencia" del individuo. Para la tradición humanista el significado es algo que yo creo o que creemos todos juntos, pero ¿cómo podríamos crear significados si las reglas que los rigen no estaban de antemano ahí? Por muy atrás que retrocedamos, por mucho que busquemos el origen del significado, siempre encontraremos una estructura ya colocada en su sitio. Esta estructura no pudo haber sido sencillamente *resultado* del lenguaje, pues sin ella ¿cómo podríamos hablar coherentemente? Nunca podríamos descubrir el "primer signo" en el cual todo comenzó, porque, como aclara Saussure, un signo presupone otro signo del cual difiere, y este otro más. Si el lenguaje nació alguna vez, especula Lévi Strauss, debe haber nacido "de golpe". Como recordará el lector, el modelo comunicativo de Roman Jakobson parte de un remitente que es origen del mensaje transmitido, pero ¿de dónde vino el remitente? Simplemente para poder transmitir un mensaje, el remitente debe estar prendido al lenguaje y constituido por él. En el principio existía la Palabra.

Considerar el lenguaje en esta forma representa un valioso progreso, por encima del

concepto que lo consideraba simplemente como "expresión" de una mente individual. Si bien la mejor forma de comprender el lenguaje quizá no consista en verlo como expresión individual, ciertamente, en alguna forma, abarca sujetos humanos y sus intenciones, cosa que no toma en cuenta el cuadro estructuralista. Regresemos por un momento a la situación que bosquejé arriba, donde le dije que cerrara la puerta porque un ventarrón estaba haciendo de las suyas en el cuarto. Entonces afirmé que el significado de mis palabras era independiente de cualquier intención particular que yo pudiera tener, que el significado era, por así decirlo, más una función del mismo lenguaje que un proceso mental mío. Pero ¿qué sucedería si yo le pidiera que cerrara la puerta después de haber pasado veinte minutos atándolo a una silla? ¿Qué sucedería si la puerta ya estuviera cerrada o si no hubiese puerta? Entonces usted me preguntaría con toda razón: "¿Qué quiere usted decir?". No es que no hubiera usted entendido el significado de mis *palabras*, lo que pasa es que no comprende el *significado* de mis palabras. De nada serviría que yo le pusiera en sus manos un diccionario. Preguntar "¿Qué quiere usted decir?" en esa situación equivale sin duda a preguntar sobre las intenciones del sujeto humano, y si esas no se entienden, el solicitar que se cierre la puerta resulta, en un sentido verdaderamente importante, carente de significado.

Sin embargo, el preguntar sobre mis intenciones no equivale necesariamente a querer penetrar en mi mente y observar los procesos mentales que en ella tienen lugar. No hace falta ver mis intenciones, en la forma en que lo hace E. D. Hirsch, como actos mentales esencialmente privados. El preguntar, en la situación descrita, ¿Qué quiere usted decir?, en realidad equivale a preguntar qué efectos desea lograr mi lenguaje; es una forma de comprender la situación, y no un intento de sintonizar la onda de impulsos fantasmales ubicados en mi cerebro. Comprender mi intención es aprehender mi lenguaje y mi conducta en relación con un contexto significativo. Cuando comprendemos las intenciones de una frase, en alguna forma la interpretamos como *orientada,* como estructurada para lograr determinados efectos, nada de lo cual puede ser aprehendido si se le aísla de las condiciones prácticas en que opera el lenguaje. Esto es ver el lenguaje más bien como práctica que como objeto, pero, por supuesto, no existen prácticas sin sujetos humanos.

Esta forma de considerar el lenguaje es, en conjunto, completamente ajena al estructuralismo, por lo menos a las variedades clásicas del mismo. A Saussure, como ya dije, no le interesaba lo que en realidad decía la gente sino la estructura que le permitía decirlo más que la *parole,* estudiaba la *langue,* veía ésta como un hecho social objetivo, y aquella como una expresión del individuo, casual y sin materia para elaborar una teoría. Ahora bien, este concepto sobre el lenguaje ya encierra cierta conceptualización de las relaciones entre los individuos y las sociedades. Al sistema lo considera determinado, pero considera libre al individuo; aprehende las presiones y determinantes sociales menos como fuerzas activas en nuestro habla que como estructura monolítica que en una u otra forma se opone a nosotros. Supone que la *parole,* expresión individual, *es* realmente individual, más que algo inevitablemente social y "dialógico", que nos asocia con otros hablantes y oyentes en todo un campo de valores *y* propósitos sociales. Saussure despoja al lenguaje de su *socialidad* en el punto donde tiene mayor importancia: en el punto de la producción lingüística, del acto real de hablar, escribir, escuchar y leer de individuos sociales en concreto. Por consiguiente, las presiones del sistema del lenguaje están fijas y dadas, son más bien aspectos de la *langue* que fuerzas que nosotros producimos, modificamos y transformamos en nuestra comunicación real. Puede también anotarse que el modelo de Saussure referente a la sociedad individual y social, como muchos modelos burgueses clásicos, carece de términos intermedios, de mediadores entre los hablantes individuales solitarios y el conjunto del sistema lingüístico. El hecho de que alguien, además de "miembro de una sociedad" sea mujer, empleada de una tienda, católica, madre, inmigrante y persona que hace campaña a favor del desarme, es algo que sencillamente se pasa por alto. El corolario lingüístico de todo esto —que habitamos simultáneamente muchos lenguajes diferentes, algunos de los cuales son mutuamente incompatibles- también se pasa por alto.

Este alejarse del estructuralismo ha constituido en parte, para usar términos del lingüista

francés Emile Benveniste, un movimiento que va del "lenguaje" al "discurso".[7] "Lenguaje" es el habla o lo escrito considerado "objetivamente", como una cadena de signos sin sujeto. "Discurso" significa lenguaje aprehendido como *expresión o manifestación* que abarca a sujetos que hablan y escriben, y por lo tanto, al menos en potencia, a lectores y oyentes. Esto no equivale sencillamente a regresar a la época reestructuralista cuando se pensaba que el lenguaje nos pertenecía individualmente (como pueden pertenecemos las cejas), no es un retorno al clásico modelo "contractual" del lenguaje, según el cual el lenguaje es una especie de instrumento que emplean individuos esencialmente aislados para expresar sus experiencias prelingüísticas. Ese era en realidad un punto de vista sobre el lenguaje que podría calificarse de "mercaderil", íntimamente asociado al crecimiento histórico del individualismo burgués: el significado me pertenecía como mercancía de mi propiedad, y el significado quedaba reducido a un conjunto de símbolos o prendas que, como el dinero, me permitían intercambiar mi mercancía-significado con otro individuo que también poseía significados como objetos de propiedad privada. Con esta teoría empírica del lenguaje, resultaba difícil saber si lo que se intercambiaba era o no un artículo genuino: si yo tuviera un concepto al que le añadía un signo verbal y a continuación lo lanzaba —con todo y añadidura— a otra persona que fijaba la vista en el signo y escudriñaba todo su archivo verbal en busca del concepto correspondiente, ¿cómo iba yo a saber que estaba compaginando signos y conceptos en la misma forma que yo? Quizá nos estábamos comprendiendo mal sistemáticamente todo el tiempo. Laurence Sterne escribió una novela, *Tristram Shandy,* en la cual explota el potencial cómico de ese mismo modelo empírico, no mucho después de que se convirtió en Inglaterra en criterio estándar sobre el lenguaje. Para los críticos del estructuralismo no se trataba, por ningún concepto, de regresar a la triste situación en que se consideraban los signos en función de los conceptos, en vez de hablar de tener conceptos como formas particulares de manejar los signos. Lo que pasaba era que una teoría del significado que parecía desechar por completo al sujeto humano era por demás curiosa. La estrechez de miras de anteriores teorías del significado provenía de su insistencia dogmática en que la intención del hablante o del escrito era siempre de capital importancia para la interpretación. Para replicar a este dogmatismo no hacía ninguna falta fingir que las intenciones sencillamente no existían, sólo era necesario señalar la arbitrariedad que se cometía al afirmar que constituían siempre la estructura *rectora* del discurso.

En 1962, Roman Jakobson y Claude Lévi-Strauss publicaron un análisis del poema de Baudelaire *Les chats* que se ha convertido en una especie de clásico de la práctica estructuralista.[8] Con minuciosa tenacidad, el ensayo extrajo un conjunto de equivalencias y oposiciones de los niveles semánticos, sintácticos y fonológicos del poema, así como de sus equivalencias y oposiciones que llegaron hasta el fondo de los fonemas individuales. Pero, como indicó Michael Riffaterre en una famosa refutación a esta crítica, algunas de las estructuras que Jakobson y Lévi-Strauss identificaban habrían resultado imperceptibles aun para el más atento lector.[9] Más aun, el análisis para nada tomaba en cuenta el *proceso* de la lectura: tomaba el texto sincrónicamente, como un objeto en el espacio en vez de como movimiento en el tiempo. Un significado particular en un poema nos hace revisar retrospectivamente lo que habíamos ya aprendido, una palabra o una imagen que se repiten no significan lo mismo que la primera vez, debido precisamente a que se trata de una repetición. Nada sucede dos veces, precisamente porque ya sucedió una vez con anterioridad. El ensayo sobre Baudelaire, comenta Riffaterre, también pasa por alto ciertas connotaciones cruciales que sólo se reconocen saliendo del texto para ir a los códigos sociales y culturales que utiliza. Este movimiento, por supuesto, queda prohibido por las suposiciones estructuralistas de los autores. De acuerdo con el auténtico proceder estructuralista, se trata al poema como "lenguaje". Riffaterre, al recurrir al proceso de lectura y a la situación cultural en que se aprehende la obra, en cierta forma lo considera como "discurso".

Uno de los más importantes críticos de la lingüística de Saussure fue el filósofo y teorizante literario ruso Mijail Bajtín, quien con el nombre de V. N. Voloshinov (colega suyo) publicó en 1929

[7] Cf. Su *Problems in General Linguistics* (Miami, 1971).
[8] Véase Michael Lane (comp.), *Structuralism: A Reader* (Londres, 1970).
[9] Cf. Jacques Ehrman, *Structuralism* (Nueva York, 1970).

un estudio pionero titulado *Marxism and the Philosophy of Language.*

También se debe a Bajtín buena parte de lo que continúa siendo la crítica más convincente del formalismo ruso, *The Formal Method in Literary Scholarship,* publicado en 1928 bajo el nombre de Bajtín y de P. N. Medvedev. Oponiéndose abiertamente a la lingüística "objetivista" de Saussure a la vez que objetando las posiciones "subjetivistas", Bajtín fijó su atención ya no en el sistema abstracto de la *langue* sino en las expresiones concretas de individuos pronunciadas en contextos sociales particulares. El lenguaje debía ser visto como intrínsecamente "dialógico": sólo podía aprehenderse en función de su inevitable orientación a algún otro. El signo debía considerarse más que como unidad fija (señal); como componente activo del habla, modificado y transformado en cuanto al significado por los tonos sociales variables, por las evaluaciones y connotaciones que condensaba en su interior en condiciones sociales específicas. Como dichas evaluaciones y connotaciones se modificaban constantemente y como la "comunidad lingüística" era de hecho una comunidad *heterogénea* compuesta de muchos intereses incompatibles, para Bajtín el signo no era tanto un elemento neutral dentro de una estructura determinada como un foco de lucha y contradicción. No se trataba sencillamente de preguntar "lo que significaba el signo", sino de investigar su variado historial, ya que grupos y clases sociales, individuos y discursos intentaban apropiárselo e imbuirlo de sus propios significados. El lenguaje, en resumen, constituía un terreno de lucha ideológica, no un sistema monolítico; los signos eran, ni más ni menos, el medio material de la ideología, pues sin ellos ningún valor ni ninguna idea podían existir. Bajtín respetaba lo que podría denominarse "autonomía relativa" del lenguaje, el hecho de que no podía quedar reducido a un mero reflejo de intereses sociales, pero insistía en que no había lenguaje que no estuviese envuelto en relaciones sociales definidas y en que estas relaciones eran, a su vez, parte de sistemas políticos, ideológicos y económicos más amplios. Las palabras eran "multiacentuales" y no estaban congeladas en un sólo significado; eran siempre palabras que un sujeto humano particular dirigía a otro, y el contexto social modelaba y cambiaba su significado. Más aun, como todos los signos eran materiales -tan materiales como un cuerpo o un automóvil—, y como sin ellos no podía existir la conciencia humana, la teoría de Bajtín colocó los cimientos de una teoría materialista de la conciencia propiamente dicha.

La conciencia humana *era* el intercambio, la comunicación activa, material, semiótica del sujeto con los demás; no era una especie de huerto interior cerrado ajeno a esas relaciones; la conciencia, como el lenguaje, se hallaba simultáneamente "adentro" y "afuera" del sujeto. No se debía considerar el lenguaje como "expresión", "reflejo" o sistema abstracto, sino como un medio material de producción en virtud del cual el cuerpo material del signo se transforma en significado a través de un proceso de conflicto social y de diálogo.

Con base en esta perspectiva radical antiestructuralista en nuestra época se han producido obras significativas.[10] Esa perspectiva presenta nexos un tanto remotos con la filosofía lingüística anglosajona predominante hoy en día, la cual dista mucho de ocuparse de conceptos tan extraños a ella como el de ideología. La teoría del habla como acto —nombre con el que se conoce esta teoría hoy por hoy dominante— apareció por primera vez en la obra del filósofo inglés J. L. Austin, en su libro que lleva el jocoso título de *How to do things with words* (1962). Austin había caído en la cuenta de que no todo nuestro lenguaje describe verdaderamente la realidad; que parte de él es "actuante" o "ejecutante" y tiene por meta la realización de alguna cosa. Hay actos "elocutorios" que realizan algo precisamente *al* decirlo. "Prometo ser bueno" o bien "Os declaro marido y mujer". Hay también actos "perlocutorios", los cuales producen un efecto *por* el hecho de decirlos: "Quizá logre convencerlo, persuadirlo, intimidarlo con mis palabras". Es interesante que Austin haya acabado por reconocer que todo lenguaje es en realidad "actuante" o "ejecutante": aun las enunciaciones de un hecho—lenguaje "constante"- son actos que informan o afirman, y el hecho de comunicar información puede recibir el nombre de "actuación" o "ejecución" en el mismo sentido en que lo recibe el bautizo de un barco. A fin de que los actos "elocutorios" sean válidos, ciertos

[10] Cf. Michael Pécheux, *Language, Semantic and Ideology* (Londres, 1981); Roger Fowler, *Literature as Social Discourse* (Londres, 1981); Gunter Gress y Robert Hodge, *Language as Ideology* (Londres, 1979); M. A. K. Halliday, *Language as Social Semiotic* (Londres, 1978).

recursos convencionales deben ocupar el sitio que les corresponde: debo ser persona autorizada para hacer esas declaraciones, debo hacerlas con seriedad, las circunstancias han de ser las apropiadas, los procedimientos deben ser correctamente aplicados, etc. No puedo bautizar a un tejón —y la situación se agravaría si, además de todo, ni siquiera soy clérigo- (Escogí esta imagen bautismal porque la exposición de Austin acerca de las condiciones apropiadas, de los procedimientos correctos y lo demás, presenta una semejanza rara y no insignificante con las polémicas teológicas sobre la validez de los sacramentos). La importancia que todo esto tiene para la literatura se aclara cuando caemos en la cuenta de que las obras literarias propiamente dichas pueden considerarse como actos del habla o como imitación de ellos. Puede parecer que la literatura describe el mundo —y algunas veces esto es lo que en realidad sucede—, pero su verdadera función es “actuante” o “ejecutante”: emplea el lenguaje valiéndose de ciertos recursos convencionales a fin de producir ciertos efectos en el lector. Logra esto o aquello *en* el acto de decirlo: es lenguaje a manera de práctica material; es discurso a manera de acción social. Al considerar proposiciones constantes o declaraciones referentes a la verdad o falsedad de alguna cosa, tendemos a suprimir su realidad y efectividad como acciones por propio derecho. La literatura nos devuelve, en forma por demás intensa, ese sentido de la actuación o ejecución lingüística, pues carece de importancia el que aquello que declara existente en realidad exista o no exista.

La teoría del habla como acto encierra problemas, en sí y como modelo de la literatura. No queda claro si la teoría puede, en último término, evitar introducir de contrabando al “antiguo sujeto destinatario” de que hablaba la fenomenología, con el objeto de afianzarse a sí misma, además, sus preocupaciones con el lenguaje parecen enfermizamente jurídicas, una cuestión referente a quien está autorizado para decir que cosa a quien y en que condiciones.[11] El objeto del análisis de Austin es, lo dice él mismo, el acto total del habla en la situación total del habla. Ahora bien, Bajtín muestra que en tales actos y situaciones intervienen más factores de lo que supone la teoría del habla como acto. Resulta asimismo peligroso tomar situaciones del habla viva como modelos para la literatura. Los textos literarios, por supuesto, no son literalmente actos del habla: en realidad Flaubert no me está hablando cuando lo leo. Para asignarles algún nombre, podría decirse que son “seudoactos” o “actos virtuales” del habla, “imitaciones” de actos del habla, y como tales y por ser defectuosos y “carentes de seriedad”, el propio Austin los desechó. Richard Ohmann considera esta característica del texto literario —que imita o representa actos del habla que nunca sucedieron— como una forma de definir la literatura propiamente dicha, aun cuando de hecho no abarque todo lo que comúnmente se supone que denota la "literatura".[12] Considerar el discurso literario en función de los sujetos humanos no equivale, en primer lugar, a considerarlo en función de sujetos humanos *reales:* el verdadero autor histórico, un lector histórico específico, etc. Puede ser importante el estar enterado de estas cosas; pero una obra literaria no es en realidad ni diálogo ni monólogo "viviente". Es una pieza de lenguaje desprendida de una relación "viviente" específica, con lo cual queda sujeta a las "reinscripciones" y reinterpretaciones de infinidad de lectores. La obra por sí misma no puede "prever" su propia historia de futuras interpretaciones, no puede controlar ni delimitar esas interpretaciones, cosa que nosotros sí podemos hacer, o al menos intentar, cuando cara a cara sostenemos una conversación. Su "anonimato" es parte de su misma estructura y no sólo un desafortunado accidente. En este sentido, ser “autor” —el "origen de los significados propios, con "autoridad" sobre ellos— es un mito.

Aun así, una obra literaria puede ser considerada como constructora de lo que se ha denominado "posiciones sujeto". Homero no previó que yo, personalmente, leería sus poemas, pero su lenguaje, por virtud de las formas en que está construido, inevitablemente ofrece ciertas “posiciones” para el lector, ciertos puestos de observación favorablemente situados desde los cuales puede ser interpretado. Comprender un poema significa aprehender su lenguaje como “orientado” hacia el lector desde una serie o gama de posiciones: al leer, elaboramos un sentido

---

[11] Véase Jacques Derrida, “Limited Inc.”, en *Glyph 2* (Baltimore y Londres, 1977).
[12] Véase Richard Ohmann, “Speach Acts and the Definition of Literature”, *Philosophy and Rhetoric 4* (1971).

referente a la clase de efectos que este lenguaje desea lograr ("intención"), sobre los recursos retóricos que consideró apropiados, sobre las suposiciones que rigen los tipos de táctica poética que emplea, sobre las actitudes frente a la realidad que ello implica. Nada de esto tiene que ser idéntico a las intenciones, actitudes y suposiciones de quien de hecho es autor histórico en el momento de escribir, lo cual resulta obvio si uno se propone leer *Songs of innocence and experience,* de William Blake, como expresión del propio William Blake. Quizá no sepamos nada sobre el autor; también pudiera ser que la obra haya tenido varios autores (¿quién fue el "autor" del libro de Isaías o de *Casablanca*?*).* También puede suceder que ser autor aceptable en una sociedad determinada equivalga a escribir desde cierta "posición". Dryden no hubiera podido escribir "verso libre" y continuar siendo poeta. El comprender estos efectos, suposiciones, tácticas y orientaciones textuales equivale a comprender la "intención" de la obra. Esa táctica y esas suposiciones pueden carecer de cohesión mutua, un texto es capaz de varias “posiciones sujeto” desde las cuales se le puede interpretar pero que mutuamente se excluyen o contradicen. Al leer el poema *Tyger,* de Blake, el proceso de elaboración de una idea acerca de dónde viene el lenguaje y sobre su finalidad es inseparable del proceso de elaboración de una "posición sujeto" para nosotros mismos como lectores. ¿Qué clase de lector presupone el tono del poema, su táctica retórica, serie de imágenes y arsenal de suposiciones? ¿Cómo espera que lo recibamos nosotros? ¿Parecería esperar que aceptemos el valor nominal de sus proposiciones, confirmándonos así como lectores en una posición de reconocimiento y asentimiento? O, más bien, ¿nos invita a asumir una posición crítica, objetiva en cuanto a lo que nos ofrece? ¿Se trata de algo satírico o irónico? O bien, lo cual es más intranquilizador, ¿procura el texto dejarnos varados ambiguamente entre las dos opciones, extrayendo de nosotros una especie de consentimiento y, a la vez, tratando de minarlo?

Considerar la relación entre lenguaje y subjetividad humana en esta forma sería estar de acuerdo con las estructuralistas al tratar de evitar lo que podría denominarse falacia "humanista", concepto ingenuo según el cual un texto literario no pasa de ser una especie de transcripción de la voz viva de la persona que se dirige a nosotros. Un concepto así de la literatura siempre tiende a considerar su característica distintiva -el hecho de estar *escrita*- un tanto desconcertante: lo impreso, con todo su frío carácter impersonal, interpone su masa desgarbada entre nosotros y el autor. ¡Si tan sólo pudiéramos hablar directamente con Cervantes! Una actitud así "desmaterializa" la literatura, se esfuerza por reducir su densidad material como lenguaje al encuentro espiritual íntimo con "personas" vivas. Acepta la sospecha con que el humanismo liberal mira a cuanto no puede reducirse inmediatamente a lo interpersonal, desde el feminismo hasta lo que produce una fábrica. En fin de cuentas, no le interesa, por ningún concepto, considerar el texto literario como *texto.* Con todo, si bien el estructuralismo evitaba la falacia humanista, lo hacía sólo para no caer en la trampa opuesta en la que más o menos quedan abolidos los sujetos humanos.

Para los estructuralistas, el "lector ideal" de una obra era uno que tuviera a su disposición todos los códigos o claves que la hicieran exhaustivamente inteligible. El lector era así una especie de imagen de la obra reflejada en un espejo; alguien que podía entenderla "como era". El lector ideal tendría que estar perfectamente equipado con todo el conocimiento técnico esencial para descifrar la obra; debería aplicar impecablemente ese conocimiento, y estar libre de toda restricción estorbosa. Si el modelo se llevaba hasta el extremo, el lector tendría que ser apátrida, no pertenecer a ninguna clase social, no haber sido engendrado, estar libre de características étnicas y de prejuicios culturales coartantes. Es verdad que no se encuentran muchos lectores que llenen satisfactoriamente esas condiciones, pero los estructuralistas concedían que el lector no tenía que realizar algo tan pedestre como el existir real y verdaderamente. El concepto era una conveniente ficción heurística (o exploratoria) para determinar lo que haría falta para leer un texto en particular "como se debe". Es decir, el lector no pasaba de ser una función del texto: proporcionar una descripción exhaustiva del texto era lo mismo que dar una explicación completa de la clase de lector que se requeriría para entenderlo.

El lector ideal o "superlector" imaginado por el estructuralismo era, en efecto, sujeto trascendental libre de todas las limitaciones de los determinantes sociales. Como concepto debió mucho al lingüista norteamericano Noam Chomsky, cuya teoría de la "competencia" lingüística

habla de capacidades innatas que nos permiten dominar las reglas subyacentes del lenguaje. Ni siquiera Lévi-Strauss era capaz de leer textos como pudiera hacerlo el Todopoderoso. Más aun, hay quienes plausiblemente sugieren que las relaciones iniciales de Lévi-Strauss con el estructuralismo tenían mucho que ver con sus propias ideas políticas acerca de la reconstrucción de Francia en la posguerra, opiniones que no tenían nada que hubiese sido divinamente garantizado.[13] El estructuralismo es, entre otras cosas, una más de la serie de teorías literarias que han fracasado al intentar reemplazar la religión con algo más efectivo —en este caso, con la moderna religión de la ciencia—. El buscar una lectura puramente objetiva de las obras literarias sin duda plantea serios problemas. Parece imposible erradicar el elemento interpretativo —y, por consiguiente, la subjetividad— aun de los análisis más estrictamente objetivos. Por ejemplo, ¿cómo identificaba un estructuralista las diversas "unidades significantes" de un texto? ¿Cómo decidía que signo específico o conjunto de signos constituía esa unidad básica sin recurrir a los marcos de presuposiciones culturales que las modalidades más estrictas del estructuralismo querían no tomar en cuenta? Para Bajtín todo lenguaje, precisamente por ser algo que se refiere a la práctica social, está irremediablemente saturado de evaluaciones. Las palabras, además de denotar objetos, incluyen actitudes hacia ellos: el tono en que usted diga "páseme el queso" puede significar cómo me considera a mí, cómo se considera a usted mismo y qué piensa de ese queso y de la situación en que nos encontramos. El estructuralismo concedía que el lenguaje se movía en esta dimensión "connotativa", pero rehuía las consecuencias que ello entrañaba. Sin duda tendía a repudiar evaluaciones tomadas en el sentido amplio, que opinaban acerca de si una obra literaria en particular era buena, mala o ni buena ni mala. Obraba así porque ese proceder le parecía carente de espíritu científico, y porque estaba cansado del preciosismo de las bellas letras. Así, no había en principio ninguna razón para pasarse la vida como estructuralista trabajando con billetes de autobús. La ciencia no proporcionaba indicaciones sobre lo que pudiera ser o no ser importante. La mojigatería con que el estructuralismo rehuía los juicios de valor, como la gazmoñería de la psicología conductista con su forma de evitar —pudorosa, enfermista y adicta a los circunloquios— todo lenguaje con sabor humano, era más que un mero hecho proveniente de su método: sugería hasta qué grado el estructuralismo era víctima de una disociada teoría sobre la práctica científica, del poderoso influjo en la sociedad capitalista de estos últimos tiempos.

En cierta forma el estructuralismo se ha convertido en cómplice de los objetivos y procedimientos de esa sociedad, como puede verse con gran claridad en la acogida que se le dispensó en Inglaterra. La crítica literaria inglesa convencional ha tendido a dividirse en dos campos en lo referente al estructuralismo. De un lado se hallan quienes ven en él el fin de la civilización que hemos conocido. Del otro lado se encuentran críticos de otras épocas o esencialmente convencionales que, con diversos grados de dignidad personal, se han trepado al carro triunfal (el cual, al menos en París, desde hace algún tiempo ha ido cuesta abajo). No los ha apartado de su camino el que el estructuralismo haya desaparecido desde hace años en Europa como movimiento intelectual (un decenio, más o menos, es lo que tardan normalmente las ideas en cruzar el Canal de la Mancha). Podría decirse que estos críticos trabajan como empleados intelectuales del departamento de migración: su empleo consiste en instalarse en Dover cuando se desempacan las ideas de nuevo cuño provenientes de París; las revisan en busca de cualquier minucia más o menos adaptable a las técnicas de la crítica tradicional; o bien les permiten amablemente la entrada al país o se la impiden como si se tratara de explosivos (marxismo, feminismo, freudianismo). Cuanto no tenga visos de resultar desagradable a la clase media que vive en los suburbios elegantes, recibe permiso para trabajar. Las ideas menos "acomodadas" tienen que tomar el primer barco de regreso. Algo de esta crítica sí ha sido penetrante, sutil y útil; ha representado un avance significativo sobre lo que antes había en Inglaterra y, en sus mejores exponentes, despliega un espíritu aventurero que casi no se veía desde los tiempos de *Scrutiny*. Sus interpretaciones individuales de los textos a menudo han sido notablemente rigurosas y convincentes: el estructuralismo francés se combinó valiosamente con "un sentimiento del

[13] Cf. Simon Clarke, *The Foundations of Structuralism* (Brighton, 1981), p. 46.

lenguaje" más inglés. Lo que hace falta subrayar es la gran selectividad -no siempre reconocida- de la forma en que enfoca el estructuralismo.

Lo importante de esta juiciosa importación de conceptos estructuralistas es que ayuda el trabajo de la crítica literaria. Desde hace algún tiempo resultaba claro que anda un tanto corta de ideas, que carece de "perspectivas amplias"; que padece de vergonzosa ceguera lo mismo cuando se trata de nuevas ideas que de los corolarios de las suyas. Así como la Comunidad Económica Europea puede ayudar a la Gran Bretaña en cuestiones económicas así también el estructuralismo puede hacerlo en las de carácter intelectual. El estructuralismo ha funcionado como una especie de esquema de ayuda para las naciones intelectualmente subdesarrolladas, al proporcionarles equipo pesado con el que quizá puedan revivir una atribulada industria nacional. Promete facilitar a toda la empresa académica literaria un cimiento más firme, lo cual le permitiría superar la llamada "crisis de las humanidades". Proporciona una nueva respuesta a la pregunta ¿Qué es lo que estamos estudiando o enseñando? La antigua respuesta –"literatura"-, como hemos visto, ya no es completamente satisfactoria en términos generales, encierra demasiado subjetivismo. Ahora bien, si no se enseñan "obras literarias" sino más bien un "sistema literario" -en primer lugar, todo el sistema de claves o códigos, géneros y recursos convencionales con los que se identifican e interpretan las obras literarias—, parecerá que se ha descubierto un objetivo de investigación bastante más sólido. La crítica literaria puede convertirse en una especie de metacrítica: su papel no consiste primordialmente en formular interpretaciones o evaluaciones sino en observar a cierta distancia la lógica de esas formulaciones, en analizar lo que se busca, en ver que códigos se están aplicando, en considerar cuando se elaboran. "Dedicarse al estudio de la literatura" dice Jonathan Culler, "no es producir una interpretación más del *Rey Lear* sino hacer que evolucione nuestra comprensión de los recursos convencionales y operaciones de una institución, de una modalidad del discurso".[14] El estructuralismo es una forma de restaurar la institución literaria, de proporcionarle una razón de ser más respetable y estimulante que un diluvio de palabras sobre puestas de sol.

La cuestión central, empero, quizá no sea entender la institución sino cambiarla. Al parecer, Culler supone que una investigación sobre la forma en que funciona el discurso literario constituye un fin en sí mismo que no requiere más justificación. Con todo, no hay razones para suponer que los recursos convencionales y operaciones de una institución son menos susceptibles de criticarse que la palabrería sobre las puestas de sol, y que el investigarlas sin esa actitud crítica ciertamente significara reforzar el poder de la institución. Lo que este libro desea demostrar es que todos esos recursos y operaciones convencionales son productos ideológicos de una historia particular, que cristalizan en formas de ver (no sólo del "ver literario") que distan mucho de ser indiscutibles. Ideologías sociales enteras pueden hallarse implícitas en un método crítico aparentemente neutral y a menos que esto se tome en cuenta al estudiar tales métodos, es probable que de por resultado algo muy parecido al servilismo hacia esa institución. El estructuralismo ha demostrado que no existe nada inocente en lo concerniente a los códigos, pero tampoco hay nada de inocente en el hecho de considerarlos como objetos de estudio. En fin de cuentas, ¿de qué sirve hacerlo? ¿A cuáles intereses resultará posiblemente útil? ¿Es probable que dé a los estudiantes de literatura la impresión de que existe un cuerpo de recursos convencionales y operaciones fundamentalmente cuestionable? ¿O dará más bien a entender que constituyen una especie de sabiduría técnica natural que todo estudiante de literatura necesita adquirir? ¿Qué se quiere decir al hablar de lector "competente"? ¿Existe una sola clase de competencia? ¿Con qué criterios se ha de medir la competencia? Podría imaginarse una interpretación deslumbradoramente sugerente de un poema producido por alguien totalmente desprovisto de "competencia literaria", como convencionalmente se define, alguien que produjera esa interpretación no por haber seguido los procedimientos hermenéuticos aprobados sino porque se burló de ellos. Una interpretación no es forzosamente "incompetente" porque no hace caso de una modalidad crítica convencional de la operación: muchas interpretaciones son incompetentes en otro sentido, porque obedecen a tales

[14] *The Pursuit of Signs* (Londres, 1981), p. 5.

recursos convencionales con excesiva fidelidad. Es aun menos fácil estimar la "competencia" si se considera la forma en que la interpretación literaria adopta valores creencias y suposiciones que no se reducen al terreno literario. De nada vale que el crítico literario declare que está preparado a ser tolerante con los criterios pero no con los procedimientos técnicos: ambos están demasiado unidos para que eso sea posible.

Parecería que algunos argumentos estructuralistas suponen que el crítico identifica los códigos adecuados para descifrar el texto y que después los aplica, de manera que los códigos del texto y los del lector van convergiendo gradualmente hacia un conocimiento unitario. Esto es, sin duda, un concepto demasiado candoroso de todo lo que en realidad abarca el leer. Al aplicar un código al texto, puede caerse en la cuenta de que durante el proceso de la lectura experimenta una revisión y una transformación. Al continuar leyendo empleando el mismo código se descubre que produce un texto "diferente", el cual, a su vez, modifica el código que estamos empleando, y así sucesivamente. Este proceso dialéctico es, en principio, infinito, y si esto es así, entonces socava cualquier presunción acerca de que, una vez identificados los códigos adecuados al texto, termina la labor del lector. Los textos literarios son "productores de códigos", "transgresores de códigos" y también "confirmadores de códigos". Pueden enseñar nuevas maneras de leer, y no sólo fortalecer aquellas con las que está equipado el lector. El lector ideal o competente es un concepto estático: tiende a suprimir la verdad acerca de que todos los juicios de "competencia" son cultural e ideológicamente relativos, y de que toda lectura incluye afirmaciones extraliterarias, para medir las cuales la "competencia" es un modelo absurdamente inadecuado.

Sin embargo, aun en el nivel técnico, el concepto de competencia presenta limitaciones. El lector competente es el que puede aplicar ciertas reglas al texto, pero ¿cuáles son las reglas que sirven para aplicar las reglas? Parece que la regla nos indica hacia donde debemos ir, como un dedo que señala el rumbo, pero ese dedo "señala" únicamente dentro de cierta interpretación que me lleva a ver el objeto indicado en vez de poner los ojos en el hombro de usted. Señalar o apuntar no es una actividad "obvia"; las reglas no llevan "escritas en la frente" sus aplicaciones (dejarían de ser "reglas" si determinaran la forma en que inexorablemente han de aplicarse). El seguir una regla presupone una interpretación creativa, y a menudo no es nada fácil decir si yo estoy aplicando una regla en la misma forma que usted y ni siquiera si estamos aplicando la misma regla. La forma en que usted aplique una regla no es meramente una cuestión técnica: se relaciona con interpretaciones más amplias de la realidad, con compromisos y predilecciones que, a su vez, no se reducen a la conformidad con una regla. La regla puede ser que se busquen paralelismos en un poema, pero ¿qué es lo que debe considerarse como paralelismo? Si usted no está de acuerdo con lo que para mí es paralelismo, no ha quebrantado regla alguna. Lo único que puedo hacer entonces para zanjar la discusión es recurrir a la autoridad de alguna institución literaria diciendo: "*Esto* es lo que queremos decir cuando nos referimos al paralelismo". Si usted preguntara por qué, ante todo, habríamos de seguir esa regla en particular, lo único que me quedaría sería acudir de nuevo a la autoridad de la institución literaria y decir: "Éste es el tipo de cosas que hacemos". A lo cual usted siempre podría responder: "Bien, pues hagamos otra cosa". Apelar a las reglas que definen la competencia no me permitirá contradecir nada de esto, como tampoco me lo permitiría el apelar al texto, pues con un texto pueden hacerse miles de cosas. Y no es que usted obre en forma "anarquizante": un anarquista en el sentido amplio, popular del término, no es alguien que quebranta las reglas sino alguien que se solaza e insiste en hacerlo, que convierte en regla el hecho de quebrantarlas. Usted sencillamente está cuestionando lo que hace la institución literaria, y aun cuando yo pueda replicar con diversas razones, ciertamente no podría hacerlo apelando a la "competencia", que es precisamente el punto objeto de la discusión. El estructuralismo puede examinar una práctica establecida o apelar a ella, pero ¿qué podría responderse a quienes dicen "Haga usted otra cosa"?

IV. EL POSTESTRUCTURALISMO

Como recordará el lector, Saussure sostiene que el significado en el lenguaje es una mera cuestión de diferencia. "Gato" es "gato" porque no es "pato" o "rato". “Gato” es también lo que es porque no es “dato” o “hato”, ¿Pero donde hay que detenerse? Parecería que este proceso de las diferencias en el lenguaje podría dar vueltas indefinidamente, pero de ser esto así, ¿en qué pararía la idea de Saussure acerca de que el lenguaje forma un sistema cerrado estable? Si cada signo es lo que es porque no es todos los otros signos, parecería que cada signo está constituido de una urdimbre de diferencias potencialmente infinitas. Por lo tanto, definir un signo resulta más intrincado de lo que en un principio pudo parecer. La *langue* a que se refiere Saussure sugiere una estructura *delimitada* por el significado. Ahora bien ¿en qué punto del lenguaje se *marca* la línea divisoria?

También podría exponerse el punto de vista de Saussure sobre la naturaleza diferencial del significado diciendo que éste siempre resulta de la división o "articulación" de los signos. El significante "bote" nos da el concepto o "significado": "bote" porque se separa del significante “lote”. O sea, que el "significado" es producto de la diferencia existente entre el grupo de otros significantes: “dote”, “mote”, “pote”, etc. Esto pone en tela de juicio el concepto de Saussure del signo como unidad simétrica neta colocada entre un significante y un significado. El significado “bote” es realmente producto de la interacción de los significantes, la cual carece de un término indiscutible. El significado se deriva del juego potencialmente interminable de los significantes; no es propiamente un concepto firmemente atado como apéndice de un significante en particular. El significante no nos presenta directamente un significado, a la manera en que un espejo entrega una imagen. No existe en el lenguaje un armonioso conjunto de correspondencias -que vayan de uno en uno- entre el nivel de los significantes y el de los significados. Para complicar aun más las cosas, tampoco existe una distinción fija entre significantes y significados. Si usted desea conocer lo que quiere decir (el significado) un significante, puede consultar el diccionario, pero sólo encontrará más significantes cuyos significados también pueden consultarse en el diccionario, y así sucesivamente. El proceso que estamos discutiendo no es sólo infinito en teoría, también es, en cierta manera, circular: los significantes continúan transformándose en significados y viceversa; jamás se llega a un significado final que a su vez no sea un significante. Si el estructuralismo separaba el signo del referente, el proceso al que ahora nos referimos —con frecuencia denominado "postestructuralismo"— da otro paso adelante, pues separa al significante y al significado.

Lo que acabo de mencionar también podría expresarse diciendo que el significado no está inmediatamente *presente* en el signo. Así como el significado de un signo se relaciona con lo que *no* es el signo, en cierta forma su significado también se halla ausente del signo. Podría decirse que el significado se halla desparramado o disperso en toda una cadena de significantes; no se le puede sujetar; nunca está totalmente presente en un solo signo; es, más bien, una especie de fluctuación constante y simultánea de la presencia y de la ausencia. El leer un texto se parece más al hecho de seguir los pasos de este proceso de constante fluctuación que al acto de contar las cuentas de un collar. Dicho de otra manera, nunca es posible encerrar el significado en un puño, lo cual proviene del hecho de que el lenguaje es un proceso temporal. Cuando leo una frase, su significado queda siempre de alguna forma en suspenso, hay algo que se pospone o que aún está por llegar. Un significado me conduce a otro, y éste a otro más; los significados anteriores se ven modificados por los posteriores, y aun cuando la frase quizá llegue a un final, esto no sucede con el proceso del lenguaje. Siempre hay más significados en el lugar de donde provino. No aprehendo el significado de una frase amontonando mecánicamente una palabra encima de otra. Para que las palabras lleguen a integrar por lo menos un significado relativamente coherente, cada una debe, por decirlo así, conservar la huella de las que la precedieron y permanecer abierta a las huellas de las que vendrán después. Cada signo en la cadena del significado se une a todo lo demás para formar una urdimbre compleja que nunca se agota. Así, ningún signo "es puro" o "completamente

significativo". Al mismo tiempo que esto sucede puedo descubrir en cada signo -aunque sólo suceda inconscientemente— huellas de las otras palabras que excluyo a fin de ser lo que es. "Gato" es lo que es porque excluyó a "pato" y a "dato", pero estos otros signos posibles permanecen inherentes en el primero en cierta forma porque en realidad son constitutivos de su identidad.

Podría decirse que el significado nunca es idéntico a sí mismo. Es el resultado de un proceso de división o articulación, de signos que son lo que son sólo porque no son otro signo. Es algo en suspenso, pendiente, aún por llegar. En otro sentido el significado nunca es idéntico a sí mismo, los signos siempre deben ser repetibles o reproducibles. No debe llamarse "signo" a una marca que aparece una sola vez. El que un signo pueda repetirse constituye, por lo tanto, parte de su identidad, pero es también lo que divide su identidad porque siempre puede reproducirse en un contexto diferente que cambia su significado. Es difícil saber lo que un signo significó "originalmente", lo que fue su contexto "original". Simplemente podemos encontrarlo en muchas situaciones diferentes; y aun cuando puede retener cierta consistencia a lo largo de esas situaciones a fin de ser identificado como signo, dado que su contexto es siempre diferente nunca es *rigurosamente* el mismo, nunca es completamente idéntico a sí mismo. "Gato" puede significar cuadrúpedo de pelaje espeso, instrumento que sirve para levantar grandes pesos a poca altura, hombre nacido en Madrid, sirviente, etc. Pero aun cuando únicamente signifique cierto animal doméstico, este significado nunca permanece completamente igual de contexto en contexto. Lo significado cambiará de acuerdo con las diversas cadenas de significantes a las que esté eslabonado.

Todo esto indica que el lenguaje es algo mucho menos estable de lo que los estructuralistas clásicos habían considerado. En lugar de ser una estructura bien definida, claramente delimitada, que contiene unidades simétricas de significantes y significados, comienza a presentarse, cada vez con mayor claridad, como un tejido ilimitado pero irregular donde constantemente hay intercambio y circulación de elementos, donde ninguno de esos elementos es totalmente definible y donde todo se relaciona y se explica por todo lo demás. De ser esto así, se asesta un duro golpe a ciertas teorías tradicionales sobre el significado. Según esas teorías, la función de los signos consistía en reflejar experiencias interiores u objetos del mundo real, "hacer presentes" los propios pensamientos y sentimientos o describir cómo es la realidad. Ya hemos visto algunos de los problemas de esta idea de la "representación" al discutir el estructuralismo: ahora surgen más dificultades. En la teoría que acabo de bosquejar, no hay nunca nada plenamente presente en los signos: sería ilusorio creer que yo podría estar totalmente presente ante usted en lo que digo o escribo, pero ni más ni menos, el emplear signos ya presupone que mi significado siempre se halla disperso, dividido, nunca totalmente idéntico a sí mismo. Esto -no cabe dudarlo- se aplica no sólo a mi significado sino a *mí,* ya que el lenguaje es algo de lo cual estoy hecho (no meramente un instrumento útil que pongo a mi servicio); no pasa de ser una ficción -necesariamente— la idea de que yo constituyo una entidad estable, unificada. Jamás podré hallarme íntegramente presente ante usted, ni siquiera puedo estar totalmente presente ante mí mismo. Necesito seguir empleando signos cuando examino mi alma o mi mente, lo cual significa que jamás me sentiré en "completa comunión" conmigo mismo. No es que yo pueda tener un significado, una intención o una experiencia pura y sin mancha, a la que después falsea y refracta el lenguaje (medio defectuoso). Y esto porque el lenguaje es, ni más ni menos, el aire que respiro. Por ningún concepto puede tener un significado o una experiencia libres de toda mácula.

Una forma en que podría convencerme de que eso es posible, consistiría en escuchar mi propia voz cuando hablo (más que en poner por escrito mis pensamientos). En el acto de hablar parece que "coincido" conmigo mismo en forma muy diferente de lo que ocurre cuando escribo. Mis palabras habladas parecen estar inmediatamente presentes a mi conciencia, y mi voz se convierte en su medio de comunicación, íntimo y espontáneo. Contrastando con esto, mis significados amenazan con abandonar el control que ejerzo sobre ellos. Consigno mis pensamientos al medio impersonal de lo impreso, y como el texto impreso posee una existencia material durable siempre puede circular, ser reproducido, citado, aprovechado en formas que ni preví ni intenté. Parecería que el escribir me despoja de mi propio ser, que es una modalidad de

segunda mano de la comunicación, una transcripción pálida y mecánica del lenguaje, y, por lo tanto, a cierta distancia de mi conciencia. Por esta razón la tradición filosófica occidental, desde Platón hasta Lévi-Strauss, invariablemente ha vilipendiado el escribir como una mera forma de expresión aberrante y sin vida, y ensalzado siempre la voz viva. Detrás de este prejuicio se encuentra un punto de vista particular sobre el hombre: el ser humano es capaz de crear y expresar espontáneamente sus propios significados, de poseerse totalmente a sí mismo, de dominar el lenguaje como transparente medio de expresión de su ser más íntimo. Esta teoría no cae en la cuenta de que la "voz viva" es tan material como la impresa, y que como los signos hablados, igual que los escritos, operan solamente a través de un proceso de diferencia y división, bien podría decirse que hablar es una forma de escribir y que escribir es una manera de hablar de segunda mano.

Así como la filosofía occidental ha sido "fonocéntrica", centrada en la "voz viva", y mirado con grandes sospechas lo escrito, asimismo en un sentido más amplio, ha sido "logocéntrica", comprometida con la creencia en la suprema "palabra", presencia, esencia, verdad o realidad que servirá de cimiento de todo pensamiento, lenguaje y experiencia. Ha añorado el signo que dará significado a todos los demás —el "significante trascendental"— y el significado al que en forma indudable se aferran todos nuestros signos y hacia el cual señalan (el "*significado* trascendental"). De vez en vez un gran número de candidatos han ido apareciendo: Dios, la Idea, el Espíritu del Mundo, el Yo, la sustancia, la materia, etc. Como cada uno de estos conceptos espera dar *fundamento* a nuestro sistema de pensamiento y lenguaje, debe encontrarse por encima del sistema, sin mancharse con el juego o movimiento de las diferencias lingüísticas. No puede mezclarse con las lenguas que precisamente quiere ordenar y a las que quiere servir de ancla: en alguna forma debe ser anterior a estos discursos, debe haber existido antes que ellos. Debe ser un significado, pero no como cualquier otro significado meramente producto de un juego de la diferencia. Más bien debe figurar como el significado de los significados, como punto de apoyo o eje de un sistema entero de pensamiento, el signo en torno del cual giran todos los otros y al que todos los demás reflejan dócilmente.

El que tal significado trascendental sea una ficción -aunque quizá una ficción necesaria- es una de las consecuencias de la teoría del lenguaje que esbocé. No hay concepto que no se encuentre enredado en un juego sin término fijo en torno de la significación, horadado por fragmentos y mareas de otras ideas. De este juego o movimiento de los significantes salen ciertos significados a los que las ideologías sociales elevan a una situación privilegiada, o que se convierten en centros en torno de los cuales otros significados están obligados a girar. Consideremos, en nuestra propia sociedad, la libertad, la familia, la democracia, la independencia, la autoridad, el orden, etc. Algunas veces tales significados se ven como *origen* de todos los otros, como manantial del cual fluyen. Pero eso, como ya vimos, constituye una forma curiosa de pensar. En otras ocasiones pueden verse tales significados no como origen sino como *meta,* hacia la cual se dirigen todos los otros o deberían dirigirse constantemente. La "teleología" -el considerar la vida, el lenguaje y la historia en función de su orientación a un *telos* o fin- es una manera de ordenar o alinear los significados según la jerarquía de su significación, creando un orden jerárquico entre ellos a la luz de una meta final. Ahora bien, una teoría así de la historia como simple evolución lineal no toma en cuenta la compleja urdimbre de los signos que he estado descubriendo, el movimiento del lenguaje en los procesos reales, hacia adelante y hacia atrás, presente y ausente, lateral, etc. Esta compleja urdimbre es lo que el postestructuralismo designa con el nombre de "texto".

Jacques Derrida, el filósofo francés cuyos puntos de vista he estado exponiendo en las últimas páginas, tilda de "metafísico" cualquier sistema de pensamiento que depende de un fundamento inatacable, de un primer principio o base irrecusable sobre el cual puede edificarse toda una jerarquía de significados. Derrida no piensa que podemos despojarnos del anhelo por forjar esos primeros principios pues se trata de un impulso hondamente enraizado en nuestra historia, que no puede —al menos todavía no— ser erradicado o hecho a un lado. Derrida consideraría que su obra se vería irremediablemente "contaminada" por un pensamiento

metafísico así (por mucho que se esfuerce por sacarle la vuelta). Si se examinan de cerca esos primeros principios, se cae en la cuenta de que siempre pueden ser "desconstruidos"; se puede demostrar que más bien son producto de un sistema particular de significados que lo apuntala desde afuera. Generalmente se definen los primeros principios de esta clase partiendo de lo que excluyen, forman parte de la "oposición binaria" tan cara al estructuralismo. Así, para una sociedad dominada por quienes pertenecen al sexo masculino, el hombre es el principio básico y la mujer lo opuesto y lo excluido; y mientras tal distinción mantenga su puesto firmemente todo el sistema funcionará con eficiencia. "Desconstrucción" es el nombre que se da a la operación crítica por la cual se pueden socavar en parte esas oposiciones, o por las cuales se puede ver que se socavan mutuamente en el proceso del significado textual. La mujer es lo opuesto, lo "otro" en relación con el hombre. La mujer no es no-hombre, hombre defectuoso a quien se asigna un valor principalmente negativo en relación con el primer principio masculino. Igualmente, el hombre es lo que es sólo en virtud de que incesantemente deja fuera a ese opuesto, a ese "otro", de que se define a sí mismo dentro de una antítesis a ese otro, y que toda su identidad, por consiguiente, está peligrosamente atrapada en cada gesto con el cual procura reafirmar su existencia, autónoma y de características únicas. La mujer no es sencillamente lo "otro", en el sentido de algo situado más allá del horizonte masculino, sino lo "otro" íntimamente relacionado con el hombre como imagen de lo que él no es, y, por lo tanto, un recordatorio constante de lo que sí es. El hombre, consiguientemente, necesita de este "otro" aun cuando lo desprecie; está obligado a dar una identidad positiva a lo que considera como no-cosa. Además de que su ser depende parasitariamente de la mujer y del acto que la excluye y la subordina, una razón por la cual dicha exclusión es necesaria es que la mujer, después de todo, no puede ser tan totalmente "otro". Quizá sea signo de algo que se halla en el hombre mismo y que el hombre necesita reprimir, expulsar más allá de su ser, relegar a una región tranquilizadoramente desplazada más allá de sus propios límites definitivos. Quizás lo que está fuera también en alguna forma se encuentre dentro, quizá lo extraño también sea íntimo, de manera que el hombre necesita vigilar la frontera precisa entre uno y otro terreno con el cuidado que acostumbra porque siempre puede ser violada, porque siempre ha sido violada y porque es mucho menos precisa de lo que parece.

O sea que la "desconstrucción" ha comprendido que las oposiciones binarias, con las que el estructuralismo clásico tiende a trabajar, representan una manera de considerar las ideologías típicas. A las ideologías les gustan los límites muy estrictos entre lo aceptable y lo inaceptable, entre el yo y lo no-yo, entre verdad y falsedad, entre buen sentido y tontería, entre razón y locura, central y marginal, superficie y profundidad. Este pensamiento metafísico, como ya dije, no puede eludirse sin más ni más: no podemos lanzarnos por encima de este hábito del pensamiento binario para llegar a un terreno ultrametafísico. Empero, mediante cierta forma de trabajar sobre los textos –"literaria" o bien "filosófica"- puede empezar a deshacerse de esas oposiciones, y a demostrar cómo un término de la antítesis queda secretamente inherente en el otro. Por lo general el estructuralismo se sentía satisfecho cuando podía convertir un texto en oposiciones binarias (alto/bajo, claro/oscuro, naturaleza/cultura, etc.), y exponer la lógica de su funcionamiento. La desconstrucción intenta poner de manifiesto cómo esas oposiciones, a fin de conservar su sitio, a veces caen en la trampa de trastocarse o de desplomarse, o necesitan desterrar a lo marginal del texto ciertas molestas fruslerías que bien pueden regresar para seguir molestando. La costumbre típica de Derrida en materia de lectura consiste en tomar algún fragmento del texto aparentemente periférico —una nota al calce, un término o una imagen recurrentes pero de poca importancia- y trabajar tenazmente hasta llegar al punto donde amenaza con desmantelar las oposiciones que rigen el texto considerado como un todo. Es decir, que la táctica de la crítica desconstructiva consiste en hacer ver cómo los textos acaban por poner en aprietos sus propios sistemas de lógica. La desconstrucción pone esto de manifiesto aferrándose a los puntos "sintomáticos", a las *aporías* o callejones sin salida del significado, donde los textos se meten en dificultades, se desarticulan y están a punto de contradecirse a sí mismos.

No se trata exclusivamente de una observación empírica sobre ciertas maneras de escribir: es una proposición universal sobre la naturaleza de la escritura misma. Si la teoría de la

significación con la cual di principio a este capítulo tiene alguna validez, entonces hay algo en el *hecho mismo de escribir* que en fin de cuentas se libra de toda lógica y de todos los sistemas. El significado fluctúa continuamente, se derrama, se atenúa —lo que Derrida llama "diseminación"-, lo cual no cabe fácilmente dentro de las categorías de la estructura del texto, o dentro de las categorías de un enfoque crítico convencional. El escribir, como cualquier otro proceso del lenguaje, opera recurriendo a la diferencia, pero debe recordarse que la diferencia no es un *concepto* en sí misma, no es algo que pueda *pensarse.* Un texto puede "mostrarnos" algo sobre la naturaleza del significado y de la significación que no puede formular como proposición. Según Derrida, todo lenguaje despliega este "excedente" que se halla encima del significado exacto, y amenaza siempre con extralimitarse e ir más allá del significado que se propone encerrar. Es en el discurso "literario" donde esto resulta más evidente, pero también se presenta en cualquier otro tipo de escritura. La desconstrucción rechaza —como cualquier otra distinción absoluta— la oposición literario/no literario. Entonces, la aparición del concepto de *escribir* encierra un reto a la idea misma de estructura. La estructura siempre supone la existencia de un centro, de un principio fijo, de una jerarquía de significados y de una base firme, ideas que ponen en tela de juicio el interminable diferenciar y posponer que se observan en el acto de escribir. Dicho en otra forma, hemos pasado de la era del estructuralismo al reino del postestructuralismo, un estilo de pensamiento que abarca las operaciones desconstructivas de Derrida, la obra del historiador francés Michel Foucault, los escritos del psicoanalista francés Jacques Lacan y de Julia Kristeva (filósofa y crítica feminista). En este libro no he discutido explícitamente la obra de Foucault, pero como su influencia es omnipresente, hubiera sido imposible sin ella la conclusión a la que llego.

Una forma de hacer una gráfica de ese desarrollo podría consistir en una rápida mirada a la obra del crítico francés Roland Barthes. En sus primeros trabajos, tales como *Mythologies* (1957), *Sur Racine* (1963), *Elements of Semiology* (1964) y *Système de la mode* (1967), Barthes es un estructuralista conservador, analiza el significado de sistemas relacionados con la moda, el *strip tease,* la tragedia raciniana y el bisté con papas fritas, todo ello con brío y naturalidad. En un importante ensayo publicado en 1966, "Introduction to the Structural Analysis of Narrative", sigue la modalidad de Jakobson y de Lévi-Strauss, y divide la estructura narrativa en unidades distintas, funciones e "índices" (indicadores de la psicología del carácter, del "ambiente", etc). Aun cuando esas unidades formen una secuencia en el relato propiamente dicho, la tarea del crítico consiste en subsumirlas en un marco atemporal de explicación. Aun en esta etapa relativamente reciente, el estructuralismo de Barthes aparece templado por otras teorías -atisbos fenomenológicos en *Michelet par lui même* (1954), de psicoanálisis en *Sur Racine*- y determinado, ante todo, por su estilo literario. El estilo de la prosa de Barthes –*chic,* juguetón, neologístico- representa una especie de "exceso" en el escribir por encima del rigorismo de la investigación estructuralista: es una zona de la libertad donde puede juguetear parcialmente liberado de la tiranía del significado. Su libro *Sade, Fourier, Loyola* (1971) es una combinación interesante del antiguo estructuralismo y del juego erótico posterior, y ve en los escritos de Sade una permutación sistemática incesante de situaciones eróticas.

De principio a fin el lenguaje es el tema que estudia Barthes, en particular el atisbo de Saussure acerca de que el signo es siempre un convencionalismo histórico y cultural. Para Barthes, signo "saludable" es el que llama la atención sobre su propia arbitrariedad, que no quiere hacerse pasar por "natural" sino que, en el preciso momento de transmitir un significado, comunica también algo de su propia condición relativa, artificial. Detrás de este criterio existe un impulso político: los signos que se presentan como naturales, que se ofrecen como la única manera concebible de ver el mundo son por eso mismo autoritarios e ideológicos. Una de las funciones de la ideología consiste en "naturalizar" la realidad social, hacerla aparecer tan inocente e invariable como la Naturaleza misma. La ideología busca convertir la cultura en Naturaleza, y el signo "natural" es una de sus armas. Saludar la bandera o estar de acuerdo en que la democracia occidental representa el verdadero significado del término "libertad", se convierten en las respuestas más obvias y espontáneas que pueda uno imaginar. En este sentido, la ideología es una especie de mitología contemporánea, un campo que se ha purificado de toda ambigüedad, de toda

posible alternativa.

Según Barthes, existe una ideología literaria que corresponde a dicha "actitud natural": el realismo. La literatura realista tiende a ocultar lo socialmente relativo o naturaleza construida del lenguaje: coadyuva a confirmar el prejuicio acerca de que existe una forma "ordinaria" de lenguaje que en alguna forma es natural. Este lenguaje natural nos ofrece la realidad "como es": no la deforma como lo hacen el romanticismo o el simbolismo para darle contornos subjetivos, sino que nos representa el mundo como el mismo. Dios pudiera conocerlo. No se considera al signo como entidad cambiable determinada por las reglas de un signo-sistema particular mudable; más bien se le considera como una ventana translúcida que se abre al objeto o a la mente. En sí misma es completamente neutral e incolora: su única labor consiste en representar alguna otra cosa, convertirse en vehículo de un significado concebido en forma totalmente independiente de sí mismo y que debe reducir al mínimo su intervención en aquello a lo cual sirve de mediador. En la ideología del realismo o de la representación, se cree que las palabras se eslabonan con sus pensamientos u objetos a través de procedimientos esencialmente acertados e incontrovertibles, la palabra se convierte en la única forma adecuada de ver este objeto o de expresar este pensamiento.

El signo realista o representacional, por consiguiente, es para Barthes algo fundamentalmente enfermizo. Borra su propia situación como signo a fin de alimentar la ilusión de que percibimos la realidad sin su intervención. El signo como "reflejo", "expresión" o "representación" niega el carácter *productivo* del lenguaje: suprime el hecho de que tenemos un "mundo" porque tenemos un lenguaje que lo significa, y de que lo que consideramos como "real" se une a nosotros a través de las estructuras de significación variables dentro de las cuales vivimos. El signo "doble" de Barthes —el signo que hace señales dirigidas a su propia existencia material a la vez que transmite un significado- es nieto del lenguaje "aberrante" de los formalistas y de los estructuralistas checos, de la palabra "poética" de Jakobson que hace ostentación de su propio y palpable ser lingüístico. Dije "nieto" en lugar de "hijo" porque los retoños más directos de los formalistas fueron los artistas de la República de Weimar -Bertolt Brecht entre otros- que aplicaron esos "efectos aberrantes" con fines políticos. En sus manos, los recursos aberrantes de Shklovsky y Jakobson llegaron a ser algo más que funciones verbales: se convirtieron en instrumentos poéticos, cinematográficos y teatrales para "desnaturalizar" y "desfamiliarizar" la sociedad política, y mostrar hasta qué punto era cuestionable lo que todo el mundo daba por sentado (incluyendo lo "obvio"). Estos artistas fueron también herederos de los futuristas bolcheviques y de otros vanguardistas rusos, de Maiakovsky, del "Frente Artístico de Izquierda" y de los revolucionarios culturales soviéticos de los años veinte. Barthes tiene un capítulo entusiasta sobre el teatro de Brecht en sus *Critical Essays* (1964) y fue en Francia uno de los primeros defensores de ese teatro.

Barthes, como estructuralista de la primera época, aun confía en la posibilidad de una "ciencia" de la literatura, aunque esto, como él mismo comenta, sólo podría ser más bien una ciencia de las “formas” que del “contenido”. Tal crítica científica, en algún sentido, tendería a conocer su objeto "como en realidad es", pero cabría preguntar si esto no contradice la hostilidad contra el signo neutral de que Barthes da muestras. El crítico, después de todo, también tiene que emplear el lenguaje a fin de analizar el texto literario, y no existe razón para creer que este lenguaje se libre de las censuras que Barthes aplica al discurso representacional en general. ¿Qué relación existe entre el discurso de la crítica y el discurso del texto literario? Para el estructuralista, la crítica es una forma de "metalenguaje", un lenguaje acerca de otro lenguaje que se eleva sobre su objeto hasta un punto desde donde puede asomarse y examinarlo desinteresadamente. Empero, como Barthes reconoce en *Système de la mode,* no puede existir un metalenguaje supremo: siempre puede surgir otro crítico que adopte como objeto de estudio nuestra crítica, y así sucesivamente a lo largo de un retroceso infinito. En sus *Critical Essays,* Barthes dice que la crítica “con su propio lenguaje abarca el texto tan completamente como es posible", en *Critique et verité* (1966), se considera el discurso como una "segunda lengua" que "flota por encima del lenguaje primario de la obra". El mismo ensayo principia por caracterizar el lenguaje literario en sí mismo en términos que hoy se reconocen como postestructuralistas- es un lenguaje "sin fondo", una especie de "ambigüedad pura" sostenida por un "significado vacío". De ser esto así, resulta dudoso que se le puedan aplicar

los métodos del estructuralismo clásico.

La "labor de la ruptura" es lo que Barthes estudia en forma asombrosa en S/Z (1970), análisis de la *Sarrasine* de Balzac. Ya no se trata de la obra literaria como objeto estable o estructura delimitada, y el lenguaje del crítico rechaza toda pretensión enfocada a la objetividad científica. Los textos más desconcertantes para la crítica no son los que pueden *leerse* sino los "escribibles" *(scriptible)* -textos que animan al crítico a modelarlos, a trasladarlos a diferentes tipos de discurso, a producir un juego propio semiarbitrario de significado en contraposición a la obra. El lector o el crítico cambian su papel de consumidor por el de productor. Esto no equivale exactamente a "todo vale" en la interpretación, pues Barthes tiene cuidado de anotar que no se puede lograr que la obra signifique cualquier cosa; empero, la literatura es entonces menos un objeto al que esa crítica debe adaptarse que un espacio libre donde puede jugar a sus anchas. El texto "escribible", por lo general modernista, carece de significado preciso y de "significados" (participio pasivo) fijos, está compuesto de varios elementos difusos, constituye un tejido inagotable o una galaxia de significantes, una tela inconsútil de códigos y fragmentos de códigos, a través de los cuales el crítico puede abrir su propia brecha aventurera. No hay principio ni fin, ni secuencias que no puedan dar marcha atrás, ni jerarquía de "niveles" textuales que nos indiquen lo que es más significativo o menos. Todos los textos literarios nacen de otros textos literarios, no en el sentido convencional de que se observan en ellos huellas de tales o cuales "influjos" sino en una acepción más absoluta del término: cada palabra, cada frase o trozo constituye una reelaboración de escritos que precedieron o que rodean una obra en particular. No existe la "originalidad" literaria, tampoco la "primera" obra literaria, toda la literatura es "intertextual". Un texto específicamente considerado no tiene límites claramente definidos: incesantemente se derrama sobre las obras que lo rodean, y genera centenares de perspectivas diferentes que disminuyen hasta desaparecer. No se puede encerrar una obra para aislarla, no se le pueden asignar límites precisos, ya que la "muerte del autor" es un lema que la crítica moderna puede proclamar confiadamente.[1] Al fin y al cabo, la biografía del autor no pasa de ser otro texto al que no hay que asignar privilegios especiales: este texto puede desconstruirse. En la literatura lo que habla es el lenguaje en todo el enjambre de su pluralidad "polisémica", y no el autor. En caso de existir algún sitio donde pasajeramente se centra esta hirviente multiplicidad habría que ubicarlo no en el autor sino en el *lector.*

Cuando los postestructuralistas hablan de "escribir" o de "textualidad", por lo general se refieren a las mencionadas acepciones de las voces "texto" y "escribir". El movimiento que va desde el estructuralismo hasta el postestructuralismo es, en parte, como dice Barthes, un movimiento que va de la "obra" al "texto".[2] Esto difiere de aquella manera de ver una novela o un poema como una entidad cerrada, dotada de significados definidos que el crítico debe descifrar: se trata de un cambio de perspectiva, de considerar la literatura pluralidad irreductible, como juego sin fin de significantes que nunca se pueden clavar en un solo centro, significado o esencia. Evidentemente, esto abre la puerta a una diferencia fundamental en el ejercicio de la crítica, como queda claro en *S/Z.* El método que Barthes emplea en este libro divide el relato de Balzac en cierto número de pequeñas unidades o "lexias", a las que aplica cinco claves o códigos: el código "proairético" o narrativo, el código "hermenéutico" relacionado con los enigmas que se desenvuelven en el relato, el código "cultural" que examina el acervo de conocimientos sociales a que recurre la obra, el código "sémico" referente a la connotación de personas, lugares y objetos, y un código "simbólico" que presenta las relaciones sexuales y psicoanalíticas contenidas en el texto. Hasta ese punto nada parece apartarse mucho de la práctica estructuralista estándar, con todo, la división del texto en unidades es más o menos arbitraria: se eligieron cinco códigos entre un número indefinido de códigos posibles, no se les asigna una especie de jerarquía sino que se aplican indistintamente a veces en número de tres, a una sola "lexia", y se evita, en última instancia, "totalizar" la obra en un sentido coherente. Más bien se pone de manifiesto su dispersión y su fragmentación. El texto,

---

1 Véase Roland Barthes, "The Death of the Autor", en Stephen Heath (comp.), *Image-Music-Text: Roland Barthes* (Londres, 1977). Este volumen contiene asimismo la "Introduction to the Structural Analysis of Narrative", por Roland Barthes.

2 Véase "From Work in Text", en *Image-Music-Text: Roland Barthes*.

arguye Barthes, es menos una “estructura” que un proceso de "estructuración" completamente abierto: el papel de estructurar queda reservado a la crítica. Esa novela corta de Balzac parece ser una obra realista que por ningún motivo se adapta al tipo de violencia semiótica que Barthes le aplica. Su explicación crítica no "re-crea" su objeto, sino que drásticamente lo reescribe y reorganiza de manera que, desde un punto de vista convencional, queda irreconocible. Sin embargo, con ese procedimiento se revela una dimensión de la obra que hasta entonces había pasado inadvertida. Se presenta a *Sarrasine* como "texto límite" del realismo literario, como una obra en la cual se hace ver que sus presunciones básicas se hallan secretamente en dificultades: el relato gira en torno de un acto narrativo frustrado, de la castración sexual, de fuentes misteriosas de fortuna capitalista y de una honda confusión de determinados "papeles" o caracterizaciones sexuales. Recurriendo a un golpe de gracia, Barthes puede afirmar que precisamente todo el "contenido" de esta novela corta se relaciona con el método de análisis que él preconiza: el argumento se refiere a una crisis de la representación literaria, de las relaciones sexuales y del intercambio económico. En todos estos casos comienza a ponerse en tela de juicio la ideología burguesa sobre el carácter “representacional” del signo; y en este sentido, mediante cierta violencia interpretativa y cierta *bravura,* puede interpretarse el relato de Balzac como si clavara la vista más allá de su momento histórico -a principios del siglo XIX— y llegara hasta el período modernista de Barthes.

A decir verdad, el movimiento literario modernista fue, en principio de cuentas, lo que hizo que nacieran tanto el estructuralismo como el postestructuralismo. Algunas de las últimas obras de Barthes y Derrida son por sí mismas textos literarios modernistas, experimentales, enigmáticos y profundamente ambiguos. Para el postestructuralismo no existe una división clara entre "crítica" y "creación": ambas modalidades quedan dentro del "escribir" como tal. El estructuralismo principió a manifestarse cuando el lenguaje se convirtió en preocupación obsesiva de los intelectuales, lo cual, a su vez, tuvo lugar porque a fines del siglo XIX y durante el XX se pensó en Europa occidental que el lenguaje atravesaba por una crisis muy grave. ¿Cómo se podría escribir en el seno de una sociedad industrial donde el discurso se había degradado hasta convertirse en instrumento de la ciencia, del comercio, de la publicidad y de la burocracia? En todo caso, ¿para qué público podría escribirse dado que una cultura de "masas", ansiosa de hacer dinero y anodina había saturado al público lector? ¿Era posible que una obra literaria fuese a la vez artefacto y mercadería cotizable? ¿Podía uno seguir compartiendo la confianza racionalista o la creencia empírica de la clase media de mediados del siglo XIX de que el lenguaje verdaderamente tenía sus raíces en el mundo? ¿Cómo era posible escribir sin que existiera un marco de creencias colectivas compartido con el público? ¿Cómo sería posible reinventar ese marco compartido en vista de la confusión ideológica del siglo XX?

Cuestiones así, con raíces en las condiciones históricas reales de lo que modernamente se escribe, colocaron en un primer plano impresionante el problema del lenguaje. La preocupación formalista, futurista y estructuralista de la enajenación y la renovación de la palabra, de devolver a un lenguaje la riqueza de la que se le había despojado, constituyeron, en diversas formas, respuestas al mismo dilema histórico. También era posible establecer el lenguaje como una solución a los problemas sociales que nos acosan, renunciando sombría o triunfalmente a la idea tradicional de que se escribía *sobre* algo y *para* alguien, y convertir el lenguaje en el objeto de nuestra predilección. En su magistral ensayo *Writing Degree Zero [El grado cero de la escritura]* (1953), Barthes delinea parte del desarrollo histórico a través del cual para los poetas simbolistas franceses de mediados del siglo XIX escribir se convirtió en un acto “intransitivo”: no se escribía sobre un tópico específico y con una finalidad en particular, como en la época de la literatura "clásica"; el escribir era, en sí mismo, una finalidad y una pasión. Si objetos y sucesos del mundo real se experimentan como aberrantes y sin vida, si la historia parece haber perdido el rumbo y haberse precipitado en el caos, siempre resulta posible poner todo esto "entre paréntesis", "suspender el referente" y tomar a las palabras como objeto. El escribir se vuelve sobre sí mismo en un acto narcisista, pero siempre preocupado y eclipsado por la culpa de su propia inutilidad. Aunque inevitablemente sea cómplice de quienes lo redujeron a mercancía sin demanda, se esfuerza por

liberarse de la contaminación del significado social, ya sea insistiendo en la pureza del silencio (como ocurre con los simbolistas), o bien buscando una austera neutralidad, un "grado cero de la escritura" que desearía parecer libre de culpa pero que de hecho es, como lo ejemplifica Hemingway, tan estilo literario como cualquier otro. No hay duda de que la culpa a la cual se refiere Barthes es la culpa de la institución de la literatura, una institución que, como él observa, es testigo de la división de los lenguajes y de la división de clases. En la sociedad moderna, escribir en forma literaria equivale, inevitablemente, a confabularse con esa división.

En cuanto al estructuralismo, lo más atinado es considerarlo como síntoma de la crisis social y lingüística que acabo de delinear y como reacción contra ella. Huye de la historia del lenguaje, lo cual es irónico pues Barthes cree que pocos movimientos podrían tener mayor significado histórico. Ahora bien, manteniendo a raya, por así decirlo, tanto a la historia como al referente, busca también restablecer un sentido de "no naturalidad" de los signos mediante los cuales vive la especie humana, y abrir así una conciencia muy clara de su mutabilidad histórica. En esta forma puede reunirse precisamente con la historia que en un principio abandonó. El que lo haga o no depende de que el referente quede suspendido provisional o definitivamente. Con el advenimiento del postestructuralismo, lo que pareció reaccionario en el estructuralismo no era este rechazo de la historia sino —nada menos— el rechazo del concepto mismo de estructura. Para el Barthes de *The Pleasure of the Text [El placer del texto]* (1973), teorías, ideologías, significados definidos, compromisos sociales, al parecer se habían convertido en algo intrínsecamente terrorífico, y el escribir era la respuesta a todas esas cosas. El escribir o el leer-como-si-se-escribiera, constituye el último terreno sin colonizar donde el intelectual puede esparcirse, saborear la suntuosidad del significante con seductor desdén por cuanto pueda ocurrir en el Palacio del Elíseo o en la fábrica Renault. Al escribir, la tiranía del significado estructural podría quedar rota y dislocada por el libre juego del lenguaje, y el sujeto, es decir, el escribir/leer, quedaría libre de la camisa de fuerza de una única identidad para pasar a un yo arrobadoramente amplio. El texto, proclama Barthes, "es [...] esa persona sin inhibiciones que le muestra el trasero al Padre encarnado en la Política". Así quedamos a gran distancia de Matthew Arnold.

No es casual esa referencia al Padre encarnado en la Política. *El placer del texto* se publicó a los cinco años del estallido social que estremeció hasta los tuétanos en Francia a esos padres. En 1968 el movimiento estudiantil se extendió rápidamente a toda Europa, arremetió contra el autoritarismo de las instituciones educacionales y, en Francia, amenazó durante un breve lapso al Estado capitalista. Durante momentos de intenso dramatismo el Estado estuvo al borde de la ruina: la policía y el ejército pelearon en la calle contra los estudiantes que luchaban por solidarizarse con los obreros. Incapaz de proporcionar una dirección política coherente, embrollado en una refriega donde participaban el socialismo, el anarquismo y cierto infantilismo, el movimiento estudiantil fue arrollado y se esfumó. La clase obrera, traicionada por sus letárgicos líderes estalinistas, no pudo conquistar el poder. Charles de Gaulle abandonó su brevísimo exilio, y el Estado francés reagrupó sus fuerzas en nombre del patriotismo, de la ley y del orden.

El postestructuralismo fue producto de esa mezcla de euforia y desilusión, liberación y disipación, carnaval y catástrofe de 1968. Incapaz para romper las estructuras del poder estatal, el postestructuralismo vio que sí era posible subvertir la estructura del lenguaje (además, no era probable salir descalabrado por intentarlo). El movimiento estudiantil fue barrido de las calles y obligado a ejercer el activismo subterráneo. Sus enemigos -lo mismo ocurrió más tarde con Barthes— se convirtieron en sistemas-credo de cualquier tipo, con predominio de todas las formas de teoría y organización política que buscaran analizar las estructuras de la sociedad en general e influir en ella. Precisamente esta política es la que parecía haber fracasado: el sistema poseía demasiado poder, y la crítica "total" que ofrecía un marxismo profundamente estalinizado resultó ser parte del problema y no su solución. Se sospechó que ese pensamiento sistemático y total era "terrorífico", se sintió temor, por considerarlo represivo, ante el significado conceptual, opuesto al gesto libidinal (es decir, relacionado con la libido) y a la espontaneidad anarquista, la lectura, para el Barthes de épocas posteriores, no es cognición sino juego erótico. Las únicas formas de acción política aceptables eran del tipo local, difuso y estratégico labor con los prisioneros y otros grupos

sociales marginados, proyectos particulares en lo relativo a la cultura y la educación. El movimiento feminista, hostil a las formas clásicas de las organizaciones izquierdistas, desarrolló opciones libertarias, “descentradas”, y en algunos sectores rechazó por “machista” la teoría sistemática. Para muchos postestructuralistas, el peor error consistía en creer que esos proyectos locales y esos compromisos particulares deberían reunirse en el seno de una comprensión total del funcionamiento del monopolio capitalista, el cual podía ser tan opresivamente total como el mismísimo sistema al que se oponía. El poder se encontraba en todas partes, era una fuerza fluida, mercurial, que se infiltraba por todos los poros de la sociedad, pero que, como los textos literarios, carecía de centro. No se podía combatir la “totalidad del sistema” porque la "totalidad del sistema" no existía. Se podía intervenir en la vida social y política en el punto que se deseara —como Barthes pudo desmenuzar S/Z para obtener códigos de juego arbitrarios—. No se aclaraba del todo como podría *saberse* que no existía esa “totalidad del sistema”, dado que los conceptos generales eran tabúes, tampoco quedaba claro que ese punto de vista resultase ser igualmente viable en París y en otras partes del mundo. En el llamado Tercer Mundo, hombres y mujeres buscaban liberar a sus países del dominio político y económico de Europa y de Estados Unidos, guiados por alguna comprensión de tipo general de la lógica imperialista. Quisieron obrar así en Vietnam en la época de los movimientos estudiantiles europeos, y, no obstante sus "teorías generales", pocos años después tuvieron más éxito que los estudiantes parisienses. Por otra parte, en Europa esas teorías estaban pasando de moda rápidamente. Así como las antiguas modalidades de la política "total" habían proclamado que los intereses de carácter más local sólo tenían importancia transitoria, así también la nueva política fragmentaria dogmatizaba diciendo que cualquier compromiso de carácter más global era una ilusión peligrosa.

Una posición así, como ya dije, nació de una derrota política específica y de la desilusión. La "estructura total" que identificaba con el enemigo era, históricamente, particular: el Estado armado y represivo del capitalismo monopolista de los últimos tiempos y la política estalinista que pretendía hacerle frente pero que, de hecho, era su cómplice. Habían pasado por alto la posibilidad de que los estremecimientos eróticos de la lectura, o incluso el trabajo circunscrito a quienes se denomina "locos criminales", fuesen una solución adecuada (cosas que también pasaron por alto los guerrilleros guatemaltecos).

En una de sus etapas de desarrollo, el postestructuralismo se convirtió en un recurso conveniente para evadir completamente esas cuestiones políticas. Las obras de Derrida y algunos otros han proyectado dudas de fondo sobre las ideas clásicas acerca de la verdad, la realidad, el significado y el conocimiento, podía demostrarse que todo ello se apoyaba en una ingenua teoría representacional del lenguaje. Si el significado —*lo* significado— era un producto pasajero de las palabras o de los significantes, siempre cambiante e inestable, en parte presente y en parte ausente, ¿cómo podía haber, en la forma que fuese, una verdad determinada, un significado determinado? Si nuestro discurso construía la realidad en vez de reflejarla, ¿cómo podríamos conocer la verdad en sí misma en vez de sólo conocer nuestro propio discurso? ¿Todo hablar se reducía a hablar sobre nuestro hablar? ¿Tenía sentido afirmar que una interpretación de la realidad, de la historia o de un texto literario era "mejor" que otra? La hermenéutica se había dedicado a comprender condescendientemente el significado del pasado, pero, ¿en verdad existía un pasado que se pudiera conocer, excepto como mera función del discurso presente?

Ese escepticismo pronto se convirtió en el estilo de moda en los círculos académicos de izquierda, fuese o no lo que de hecho habían preconizado los fundadores del postestructuralismo. El emplear palabras como “verdad”, “certeza”, "lo real" en algunos círculos inmediatamente era tildado de "metafísico". Si vacilaba ante un dogma según el cual nunca podríamos conocer nada, fuese lo que fuese, era porque usted se aferraba nostálgicamente a conceptos sobre la verdad absoluta, y la convicción de que usted, junto con algunos de los más listos entre quienes se dedican a las ciencias naturales, sí podía ver la realidad "tal cual es". El hecho de que hoy en día encuentre uno poquísima gente que crea en esas doctrinas -incluyendo, por supuesto, a quienes cultivan la filosofía de las ciencias— no parece detener a los escépticos. El modelo de ciencia del que frecuentemente se burla el postestructuralismo, es, por lo general, positivista, una versión de la

pretensión racionalista decimonónica a alcanzar un conocimiento de "los hechos", trascendental y libre de valores. Este modelo es, en verdad, un blanco de paja. No agota el término "ciencia", y nada se gana con esa caricatura del autorreflejo científico. Decir que no existen fundamentos absolutos para el empleo de palabras como verdad, certeza, realidad, etc., no equivale a decir que carezcan de significado o que sean ineficaces. ¿Quién pensó que tales fundamentos existieran? ¿Y qué aspecto tendrían si de veras existieran?

Una ventaja del dogma que afirma que somos prisioneros de nuestro propio discurso, incapaces de hacer adelantar razonablemente ciertas pretensiones a la verdad pues tales pretensiones son meramente relativas a nuestro lenguaje, consiste en que nos permite conducir coche y caballos, sin ir ensillados, a través de las creencias de todo el mundo, con la molestia de aceptarlas. Es, en efecto, una posición inatacable su total vaciedad es el precio que se paga por situarse en ella. La opinión según la cual el aspecto más significativo de cualquier texto consiste en que no sabe de qué está hablando, suena a cansada resignación ante la imposibilidad de la verdad, lo cual por ningún concepto es ajeno a la desilusión histórica posterior a 1968. Por otra parte, libera de buenas a primeras de tener que asumir una posición sobre cuestiones de importancia, pues el decir tales *cosas* no es *más* que producto pasajero del significante que por ningún concepto puede considerarse "verdadero" o "serio". Otra ventaja de esa posición es que es maliciosamente radical respecto a las opiniones de todos los otros, capaz de desenmascarar las más solemnes declaraciones y presentarlas como desmelenados juegos de signos. Como no compromete a afirmar nada, resulta tan perjudicial como un cartucho de salva.

La desconstrucción en el mundo anglonorteamericano por lo general ha tendido a seguir este camino. La llamada escuela de Yale de la desconstrucción: Paul De Man, J. Hillis Miller, Geoffrey Hartman y, en ciertos aspectos, Harold Bloom, pero en particular De Man, se ha dedicado a demostrar que el lenguaje literario incesantemente socava su propio significado. De Man descubrió en esta operación nada menos que una nueva manera de definir la "esencia" de la literatura. Todo lenguaje, como atinadamente apunta De Man, es intrínsecamente metafísico, trabaja a base de tropos y figuras, y es un error creer que cualquier lenguaje es *literalmente* literal. La filosofía, el derecho o la teoría política trabajan mediante metáforas, igual que los poemas, y, por lo tanto, son igualmente cosa de ficción. Como las metáforas esencialmente "carecen de fundamento", como se concretan a sustituir un grupo de signos por otro grupo de signos, el lenguaje tiende a traicionar su naturaleza fingida y arbitraria precisamente en los puntos donde se propone ser más hondamente persuasivo. La "literatura" es el campo donde la ambigüedad es más evidente, donde el lector se encuentra suspendido entre un sentido "literal" y uno figurado, incapaz de escoger entre uno y otro, por lo cual cae desconcertado en un abismo lingüístico sin fondo empujado por un texto que se convirtió en "ilegible". En cierto sentido, empero, las obras literarias engañan menos que otras formas de discurso, ya que implícitamente reconocen su categoría retórica —el hecho de que lo que dicen es diferente de lo que hacen, que cuanto pretenden en lo relativo al conocimiento se mueve a través de estructuras figurativas-, lo cual las convierte en ambiguas e indeterminadas. Otras formas de escribir son igualmente figurativas y ambiguas, pero se hacen pasar por verdades irrefutables. Para De Man —también para su colega Hillis Miller- la literatura no tiene que ser desconstruida por el crítico: se puede demostrar que se desconstruye a sí misma, más aun, que esta operación es a lo que en realidad "se refiere" la literatura.

Las ambigüedades textuales de los críticos de Yale difieren de las ambivalencias poéticas de la Nueva Crítica. Leer no consiste en fundir dos significados diferentes pero determinados, como opinaban los seguidores de la Nueva Crítica. Leer es quedarse en la corta distancia que media entre dos significados, los cuales no se pueden ni conciliar ni rechazar. En esta forma la crítica literaria se convierte en un asunto irónico y poco seguro, en una aventura desconcertante hacia el vacío interior del texto que pone de manifiesto el carácter ilusorio del significado, la imposibilidad de la verdad y las argucias engañosas de todo discurso. En otro sentido, empero, esta desconstrucción anglonorteamericana no es otra cosa que el retorno del antiguo formalismo de la Nueva Crítica. Esta vez sus características se intensifican, pues mientras para la Nueva Crítica el

poema indirectamente discurría sobre la realidad extrapoética, según los desconstruccionistas la literatura testifica sobre la imposibilidad de que el lenguaje pueda hacer algo que no sea hablar de su propio fracaso, a la manera de un fastidioso charlatán de cantina. La literatura es la ruina de toda referencia, el cementerio de la comunicación.[3] La Nueva Crítica veía el texto literario como una feliz interrupción de la creencia doctrinal en un mundo cada vez más ideológico. La desconstrucción no considera la realidad social menos como si estuviera determinada opresivamente, sino más bien como un débil tejido de indecisión que se extiende hasta el horizonte. La literatura no se contenta, como afirmaba la Nueva Crítica, con ofrecer una alternativa enclaustrada frente a la historia material, sale a colonizar esa historia, la reescribe según su propia imagen, considera el hambre, las revoluciones, los partidos de fútbol y los vinos de honor como otros tantos textos aun más indecidibles. Como las personas prudentes no tienden a actuar en situaciones cuya significación no aparezca razonablemente clara, ese punto de vista no deja de influir en el estilo de vida social y política. Sin embargo, como la literatura es el privilegiado paradigma de toda esa indeterminancia, la *retirada* de la Nueva Crítica hacia el texto literario puede reproducirse mientras la crítica extiende su mano vengadora sobre el mundo y lo vacía de todo significado. En tanto que teorías literarias anteriores consideraban que la *experiencia* era evasiva, evanescente y muy ambigua, ahora se aplican esos calificativos al lenguaje. Los términos han cambiado, pero buena parte de la cosmovisión ha permanecido notablemente igual.

Aquí no se trata, como en el caso de Bajtín, del lenguaje como "discurso": la obra de Jacques Derrida ve tales cuestiones con absoluta indiferencia. En buena parte, de ahí proviene su obsesión con la "indecisión". El significado bien puede ser, en última instancia, "indecidible", si se considera el lenguaje contemplativamente, como una cadena de significantes colocados en una página, se vuelve "decidible" y recuperan parte de su fuerza palabras como "verdad", "realidad", "conocimiento" y "certeza" cuando se considera el lenguaje como algo que *hacemos,* inextricablemente entretejido con nuestras formas prácticas de vivir. Por supuesto, esto no significa que el lenguaje se vuelva fijo y luminoso por el contrario, se vuelve aun más complejo y conflictivo que el más "desconstruido" de los textos literarios. Sucede que entonces si podemos ver —en forma más bien práctica que académica— lo que *contaría* como certeza decisiva, determinante y persuasiva, a la vez que verdadera, falsificadora y todo lo demás, más aun, podemos ver lo que *interviene,* por encima del lenguaje propiamente dicho, en esas definiciones. La desconstrucción anglonorteamericana en buena parte hace caso omiso de esta esfera de verdadera lucha, y prosigue revolviendo sus textos críticos cerrados. Estos textos son cerrados precisamente porque están vacíos: poco puede hacerse con ellos, excepto admirar la forma implacable con que se diluyeron todas las partículas positivas de significado textual. Esta dilución es obligatoria en el juego académico de la desconstrucción: podemos estar seguros de que si nuestra exposición crítica de un texto realizada por otra persona dejó en sus páginas una pizca de significado "positivo", alguien más vendrá, a su vez, a desconstruirnos. Esta desconstrucción es un juego de poder, la imagen reflejada en un espejo de la competencia académica ortodoxa. En ese momento, cuando se da un giro religioso a la antigua ideología, se logra la victoria mediante la *kenosis* o *autovaciamiento* gana quien logra deshacerse de todos sus naipes para quedar con las manos vacías.

La desconstrucción anglonorteamericana podría representar la última etapa de un escepticismo liberal bien conocido en las historias modernas de ambas sociedades, pero lo que sucede en Europa es algo más complejo. Cuando los años sesenta dieron paso a los setenta, cuando los carnavalescos recuerdos de 1968 se borraron y el capitalismo mundial tropezó con la crisis económica, algunos de los postestructuralistas franceses, originalmente asociados con *Tel Quel,* publicación literaria de vanguardia, pasaron del maoísmo militante a un estridente anticomunismo. El postestructuralismo en la Francia de los años setenta pudo con tranquilidad de conciencia ensalzar a los *mullahs* iraníes, y alabar a Estados Unidos como el único oasis de la libertad y del pluralismo en un mundo regimentado; además, recomendó diversas marcas de

[3] Algo de este interés por las exigencias y la "imposibilidad" del significado en literatura, ambas simultáneas, caracteriza la obra del crítico francés Maurice Blanchot, aun cuando no se le considere como postestructuralista. Consúltese la selección de sus ensayos preparada por Gabriel Josipovici, *The Siren´s Song* (Brighton, 1982).

ominoso misticismo como solución de los males humanos. Si Saussure hubiera podido prever a lo que dio lugar, probablemente se habría concretado a estudiar las formas del genitivo de la lengua sánscrita.

Como todas las historias, la narrativa postestructuralista tiene dos caras. Si los desconstruccionistas norteamericanos pensaban que su empresa textual era fiel al espíritu de Jacques Derrida, el propio Jacques Derrida se encontró entre quienes no estuvieron de acuerdo con ellos. Algunas de las formas en que los norteamericanos aplican la desconstrucción, apunta Derrida, sirven para asegurar "una clausura institucional" al servicio de los intereses dominantes —políticos y económicos— de la sociedad norteamericana.[4] Es claro que Derrida se halla decidido a no concretarse al desarrollo de nuevas técnicas de lectura: considera la desconstrucción, en última instancia, como una práctica política, como un esfuerzo por desmantelar la lógica mediante la cual se mantiene en vigor un sistema particular de pensamiento, detrás del cual se encuentra todo un sistema de estructuras políticas y de instituciones sociales. No busca —sería absurdo— negar la existencia de verdades, significados, identidades, intenciones y continuidades históricas relativamente determinados, más bien se ocupa de ver esas cosas como efectos de una historia más vasta y más profunda —del lenguaje, del inconsciente, de las instituciones y prácticas sociales-. No puede negarse que su obra es abiertamente ahistórica, políticamente evasiva, y que en la práctica se olvida del lenguaje como "discurso"; no es posible establecer una oposición claramente binaria entre el auténtico Derrida y los abusos de sus seguidores. Con todo, debe considerarse como parodia de la obra personal de Derrida y de los trabajos verdaderamente productivos que han surgido después de ella, la opinión, muy difundida, acerca de que la desconstrucción niega la existencia de todo (excepto del discurso), o de que afirma la existencia de un nivel de diferencia pura donde se disuelve todo significado y toda identidad.

Tampoco se daría en el blanco si se desechara el postestructuralismo por considerarlo simple y llanamente anarquismo o hedonismo (por mucho que se haya insistido en los motivos para hacerlo). El postestructuralismo tuvo razón cuando censuró la política izquierdista ortodoxa de su época por haber fracasado, a fines de los años sesenta y a principios de los setenta, comenzaron a surgir nuevas formas políticas ante las cuales la izquierda tradicional se mantuvo indecisa, como hipnotizada. Su respuesta inmediata consistió en restarles importancia o en tratar de absorberlas como elementos subordinados de su propio programa. El resurgimiento del movimiento feminista en Europa y Estados Unidos fue una nueva presencia política que no respondió a ninguna de las dos tácticas mencionadas. El movimiento feminista rechazó el enfoque estrechamente económico de buena parte del pensamiento marxista clásico, un enfoque evidentemente incapaz de explicar la condición particular de las mujeres como grupo social oprimido, o de hacer una aportación valiosa para lograr su transformación. Aun cuando la opresión de la mujer es sin duda una realidad material, de la cual forman parte la maternidad, el trabajo doméstico, la diferenciación injusta en los empleos y en los salarios, no puede reducirse a esos factores; también intervienen la ideología sexual, la imagen que hombres y mujeres tienen de sí mismos (individualmente y en sus relaciones) en una sociedad dominada por los hombres, las percepciones y la conducta (lo cual abarca desde lo bestialmente explícito hasta lo profundamente inconsciente). Cualquier política que no colocara esas cuestiones en el corazón de su teoría y de su ejercicio corría el riesgo de ir a parar al basurero de la historia. Como los papeles del sexismo y de los géneros son puntos en los cuales intervienen las más profundas dimensiones personales de vida humana, una política sin ojos para la experiencia del sujeto humano desde el primer momento estaba condenada al fracaso. El movimiento del estructuralismo al postestructuralismo constituyó en parte una respuesta a esas demandas. Es por supuesto falso -como a veces se insinúa— que el movimiento feminista tenga el monopolio de la "experiencia": el socialismo no ha sido más que el conjunto de los amargos deseos y esperanzas de muchos millones de hombres y mujeres, generación tras generación, que vivieron y a veces murieron en nombre de algo que no se reducía a la "doctrina de la totalidad" o la primacía de lo económico. Tampoco se acierta al

[4] Phillipe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy (comps.), *Les Fins de l´Homme* (París, 1981), pp. 526-529.

identificar lo personal con lo político: es profundamente cierto que lo personal es político, pero hay un sentido importante en el cual lo personal es también personal, y político lo político. La lucha política no puede *reducirse* a lo personal ni viceversa. El movimiento feminista, con todo derecho, rechazó ciertas formas organizacionales rígidas y ciertas teorías políticas "supertotalizadoras"; pero muy a menudo, el obrar así, procuró el progreso de lo personal, de lo espontáneo y de la experiencia, como si proporcionara una estrategia política adecuada, rechazó la "teoría" en formas casi iguales a las del antintelectualismo ordinario; y, en algunos de sus sectores, pareció interesarse únicamente en los sufrimientos de las mujeres y en la cuestión de su resolución política, así como algunos marxistas dieron la impresión de ver con indiferencia el sufrimiento de quienes no pertenecían a la clase obrera.

Existen otras relaciones entre el feminismo y el postestructuralismo. A pesar de las oposiciones binarias que el postestructuralismo procuró desbaratar, quizá la oposición jerárquica entre hombres y mujeres fue la más violenta. Sin duda alguna, pareció ser la de carácter más permanente: no hubo época en la historia en la cual por lo menos la mitad de la especie humana no estuviera desterrada y subyugada como si se tratara de seres defectuosos, de extranjeros inferiores. Este hecho aplastante, naturalmente, no podía enmendarse recurriendo a una nueva técnica teórica; pero sí fue posible ver cómo —aun cuando desde un punto de vista histórico el conflicto entre hombres y mujeres no podía haber sido más real- la ideología de este antagonismo encerraba una ilusión metafísica. Si conservaba su sitio gracias a los beneficios materiales y psíquicos para los hombres que de ella se derivaban, asimismo conservaba su lugar gracias a una compleja estructura de temor, deseo, agresión, masoquismo y ansiedad que urgentemente necesitaba ser examinada. El feminismo no era una cuestión aislable, una "campaña" particular colocada junto a otros proyectos políticos, sino una dimensión que conformaba y cuestionaba todas las facetas de la vida personal, social y política. El mensaje del movimiento feminista, interpretado por algunos que lo ven desde fuera, no se reduce a que las mujeres deben gozar de igualdad frente a los hombres, en lo relativo a posición y poder, es un cuestionamiento de esa misma posición y de ese mismo poder. No es que el mundo se encontraría mejor si aumentara la participación femenina, lo que pasa es que sin la "feminización" de la historia humana no es probable que el mundo logre sobrevivir.

Con el postestructuralismo hemos visto la historia de la teoría literaria moderna hasta los tiempos presentes. Dentro del postestructuralismo, considerado como un "todo", existen conflictos y diferencias reales cuyo futuro no puede predecirse. Hay formas de postestructuralismo que representan un retiro hedonista de la historia, un culto de la ambigüedad o del anarquismo irresponsable. Existen otras formas —como las estupendas investigaciones del historiador francés Michel Foucault- que, aun cuando no están exentas de serios problemas, señalan hacia una dirección más positiva. Hay modalidades de un feminismo "radical" que subrayan la popularidad, la diferencia y el separatismo de los sexos; existen también formas de feminismo socialista que si bien rehúsan ver la lucha de las mujeres como un mero elemento o subsector de un movimiento que en momento dado podría dominarla y absorberla, afirman que la liberación de otras clases y de otros grupos oprimidos de la sociedad no es por sí misma un imperativo moral y político sino una condición necesaria (pero por ningún concepto suficiente) para la emancipación de la mujer.

En todo caso, hemos viajado desde la diferencia que Saussure establece entre los signos hasta la más antigua diferencia existente en el mundo. Este último es el punto que ahora podremos continuar investigando.

V. PSICOANÁLISIS

En los últimos capítulos mencioné algo sobre la relación entre el desarrollo de la teoría moderna y la agitación política e ideológica del siglo XX. Ahora bien, ese tumulto no se reduce a guerras, recesiones económicas y revoluciones; también lo experimentan quienes participan en él en forma directamente personal. Se trata de una crisis de las relaciones humanas y de la personalidad humana, y también de una convulsión social. Por supuesto, no quiere decirse con esto que la ansiedad, el temor a la persecución y la fragmentación del yo sean experiencias específicas de la época que va desde Matthew Arnold hasta Paul De Man: aparecen en toda la historia escrita. Lo que quizá *sí sea* significativo es que en ese período dichas experiencias se reorganizaron en forma distinta para constituir un campo sistemático de conocimiento. Este campo de conocimiento se denomina psicoanálisis, y fue desarrollado por Sigmund Freud, en Viena, a fines del siglo XIX. Deseo hacer un breve resumen de las doctrinas de Freud.

"En última instancia, la motivación de la sociedad humana es de carácter económico". Esto no lo dijo Marx sino Freud en sus *Conferencias sobre la Introducción al Psicoanálisis.* Lo que hasta la fecha ha dominado la historia humana es la necesidad de trabajar: para Freud esta dura necesidad significa que hemos de reprimir algunas de nuestras tendencias al placer y a lo que nos agrada. Si no tuviéramos que trabajar para sobrevivir, quizá nos pasaríamos el día sin hacer nada. Todo ser humano tiene que *someterse* a esta represión de lo que Freud denominó "principio del placer" mediante el "principio de la realidad", pero para algunos de nosotros -quizá también para sociedades enteras— la represión puede ser excesiva y provocar enfermedades. A veces nos sentimos dispuestos a renunciar al placer hasta un grado heroico, pero generalmente lo hacemos con la astuta esperanza de que si posponemos un placer inmediato al final lo alcanzaremos, y quizá con mayor intensidad. Estamos preparados a sobrellevar la represión mientras veamos que eso tiene alguna ventaja; pero si se nos exige demasiado es probable que nos enfermemos. Este tipo de enfermedad se llama neurosis; y puesto que, como ya dije, todo ser humano debe ser reprimido hasta cierto punto, es posible considerar a la especie humana —en palabras de un estudioso de Freud- como el "animal neurótico". Es importante ver que esa neurosis se relaciona con lo que, como especie, tenemos de creativo, y también con las causas de nuestra infelicidad. Una forma de hacer frente a los deseos que no podemos realizar consiste en "sublimarlos", con lo cual Freud quiere decir que debemos orientarlos hacia un fin de mayor valor social. Podemos encontrar una salida inconsciente para las frustraciones sexuales en la construcción de puentes o catedrales. Según Freud, a esta sublimación se debe el surgimiento de la civilización al orientar nuestros instintos a esas metas más elevadas y sujetarlos a ellas, se crea la historia cultural.

Si Marx consideró las consecuencias de nuestra necesidad de trabajar en función de las relaciones sociales, de las clases sociales y de las formas políticas que ello implica, Freud se fija en sus consecuencias para la vida psíquica. La paradoja o contradicción en que se basa su obra consiste en que llegamos a ser lo que somos sólo a través de una represión en gran escala de los elementos que intervinieron en nuestra formación. Por supuesto, no tenemos conciencia de ello, como tampoco, según Marx, ni hombres ni mujeres tienen generalmente conciencia de los procesos sociales que determinan sus vidas. Ciertamente por definición no podríamos tener conciencia de esos hechos, pues el lugar donde relegamos los deseos que no podemos satisfacer recibe el nombre de inconsciente. Ahora bien, inmediatamente se plantea esta cuestión ¿a qué se debe que el ser humano —no los caracoles ni las tortugas— sea el animal neurótico? Quizá sólo se trate de una mera idealización romántica de estos animales, los cuales podrían ser ocultamente mucho más neuróticos de lo que pensamos. Con todo, para quien observa las cosas desde fuera, dan la impresión de estar bastante bien equilibrados, aun cuando se hayan registrado uno o dos casos de parálisis histérica.

Un rasgo que distingue los seres humanos de los demás animales es que por razones de evolución nacemos casi enteramente desvalidos y dependemos completamente para sobrevivir de los cuidados de miembros más maduros de la especie, por lo general nuestros padres. Todos

nacemos "prematuramente". Sin esos cuidados inmediatos e incesantes moriríamos muy pronto. Esta prolongada extraña dependencia de nuestros padres es, en primer lugar, una cuestión exclusivamente material alimentación, preservación contra posibles daños, en resumen, satisfacción de lo que podría llamarse nuestros "instintos", o sea, necesidades biológicamente fijas que los seres humanos tienen en lo relativo a alimentación, temperatura apropiada, etc. (Estos instintos concernientes a la propia conservación, como veremos más adelante, son mucho más inmutables que los impulsos que muy a menudo modifican su naturaleza). El depender de nuestros padres para los mencionados servicios no se reduce a lo biológico. La criatura que mama leche del pecho materno descubre que esta actividad biológicamente esencial es, además, placentera. Según Freud, este es el primer despuntar de la sexualidad. La boca del lactante no es sólo el órgano de su supervivencia física, también es una "zona erógena" que la criatura puede reactivar unos años después chupándose el pulgar y, años más tarde, besando. La relación con la madre toma una nueva dimensión libidinal nace la sexualidad como una especie de estímulo en un principio inseparable del instinto biológico del cual se separa, alcanzando cierta autonomía. La sexualidad, para Freud, es en sí misma una "perversión", un alejamiento del instinto natural de la propia preservación, hacia otra meta.

A medida que crece el niño, se activan otras zonas erógenas. La etapa oral, como la denomina Freud, representa la primera etapa de la vida sexual, y se asocia con el afán de incorporarse objetos. En la etapa anal, el ano se convierte en zona erógena y debido al placer que el niño experimenta al defecar surge un nuevo contraste entre actividad y pasividad, desconocido en la etapa oral. La etapa anal es sádica pues la criatura experimenta placer erótico con la expulsión y la destrucción, pero también se relaciona con el deseo de retener, de ejercer un control posesivo, a medida que el niño aprende una nueva forma de dominio y manipulación de los deseos de los demás mediante la expulsión ("concesión") o la retención del excremento. La etapa siguiente, la "fálica", comienza a centrar la libido (o impulso sexual) en los órganos genitales, pero se le denomina "fálica" en vez de "genital" porque, según Freud, al llegar a este punto sólo se reconoce el órgano masculino. La niña pequeña, afirma Freud, tiene que contentarse con el clítoris, el "equivalente" del pene, no con la vagina.

Lo que sucede durante este proceso -aun cuando las etapas se traslapen y no constituyan una secuencia rigurosa— es la organización gradual de los impulsos de la libido, aun centrados en el cuerpo del niño. Los impulsos mismos son extremadamente dúctiles, por ningún concepto son fijos como el instinto biológico sus objetivos son contingentes y reemplazables, y un impulso sexual puede substituirse con otro. Lo que podemos imaginar que son los primeros años de la vida de la criatura, por consiguiente, no constituye la imagen de un sujeto unificado que se enfrenta a un objeto y lo desea, sino de un campo complejo y cambiante de fuerzas en donde el sujeto (el bebé) se encuentra atrapado y disperso, en donde aun carece de centro de identidad y en donde las fronteras entre el yo y el mundo exterior no están determinadas. Dentro de este campo de la fuerza libidinal los objetos y los objetos parciales aparecen y desaparecen y cambian de lugar como en un caleidoscopio entre esos objetos sobresale el cuerpo del niño, a medida que tiene lugar en él la interacción de los impulsos. Esto también puede llamarse "autoerotismo", concepto que para Freud a veces incluye toda la sexualidad infantil: el niño se deleita eróticamente con su cuerpo, pero aun no puede verlo como un objeto completo. Por consiguiente, el autoerotismo debe distinguirse de lo que Freud llama "narcisismo", un estado en el cual el propio cuerpo o ego visto en conjunto se toma como objeto de deseo ("catéxico").

No hace falta decir que en este estado el niño no es ni siquiera un probable ciudadano capaz de realizar una jornada de trabajo duro. Es anárquico, sádico, agresivo, centrado en sí mismo e impenitente buscador de placer, bajo el influjo de lo que Freud llama el principio del placer, que no se relaciona con las diferencias de sexo. El niño no es lo que podría llamarse un "sujeto sexuado": nace con impulsos sexuales, pero esta energía libidinal no reconoce diferencia alguna entre masculino y femenino. Si el niño ha de alcanzar cierto grado de triunfo en la vida, obviamente tiene que ser controlado. El mecanismo por el cual esto sucede es a lo que el propio Freud aplica el famoso término de complejo de Edipo.

El niño que sale de las etapas preedipales que hemos estado siguiendo es, además de anárquico y sádico, incestuoso: la estrecha relación de una criatura de sexo masculino con el cuerpo de su madre lo conduce a desear inconscientemente la unión sexual con ella. La niña, a su vez, que también estuvo unida a su madre en forma similar y cuyo primer deseo es, por lo tanto homosexual, comienza a orientar su libido hacia el padre. O sea que la relación inicialmente "diádica" -o constituida por dos términos- entre la criatura y su madre, se ha convertido en un triángulo formado por la criatura y ambos padres; para el infante, el padre del mismo sexo se convertirá en rival en cuanto al efecto del padre del sexo opuesto.

Lo que convence al varoncito para que abandone sus deseos incestuosos es que el padre amenaza con castrarlo. No es necesario que esta amenaza sea formulada oralmente, pues el niño al darse cuenta de que la niña está "castrada" comienza a imaginar que puede recaer sobre él el mismo castigo. Así reprime, ansiosamente resignado, sus deseos incestuosos, se ajusta al "principio de la realidad", se somete a su padre, se desprende de su madre, y se reconforta con el consuelo inconsciente de que aun cuando ya no puede ahora tener esperanza de expulsar a su padre y de poseer a su madre, su padre simboliza un lugar, una posibilidad de lo que él mismo podrá tomar y realizar en el futuro. Si todavía no es patriarca, lo será más tarde. El niño hace las paces con su padre, se identifica con él, y en esta forma llega al papel simbólico de la masculinidad. Se ha convertido en un sujeto sexuado al superar su complejo de Edipo. Eso sí, al hacerlo, empujó sus deseos prohibidos a reglones subterráneos, los reprimió y encerró en el lugar que denominamos subconsciente. No se trata de un lugar listo y en espera de recibir esos deseos: se produce y abre mediante ese acto de supresión primaria. Como ser en vías de convertirse en hombre, el niño crecerá dentro de las imágenes y prácticas a las que su sociedad define como "masculinas". Algún día llegará a ser padre, con lo cuál sostendrá a la sociedad y contribuirá a eso que se llama reproducción sexual. Su antigua y difusa libido se organizó pasando por el complejo de Edipo en una forma que lo centra en la sexualidad genital. Si el niño no logra vencer el complejo de Edipo, quizá quede sexualmente incapacitado para el papel de padre; quizá coloque la imagen de su madre encima de la de cualquier otra mujer, lo que, según Freud, puede conducir a la homosexualidad.

También es posible que al darse cuenta de que las mujeres están "castradas" haya quedado tan profundamente traumatizado que sea incapaz de gozar con ellas de relaciones sexuales satisfactorias.

La historia de la niñita que pasa por el complejo de Edipo es mucho menos directa. Debe decirse de una vez que Freud fue un modelo de su sociedad dominada por el elemento masculino, sobre todo por su desconcierto ante la sexualidad femenina —"el continente oscuro", como alguna vez la llamó—. Tendremos ocasión posteriormente de comentar las actitudes degradantes, llenas de prejuicios contra las mujeres, que desfiguran su obra. La forma en que plantea el proceso de edipalización de las chicas difícilmente podría separarse de ese sexismo. La niñita, al darse cuenta de que es inferior porque está castrada, se aleja desilusionada de su madre, igualmente "castrada", y concibe el proyecto de seducir a su padre; pero como este proyecto está condenado al fracaso, tiene finalmente que volver —a regañadientes— a la madre, identificarse con ella, asumir el papel que corresponde a su sexo femenino, y sustituir el pene que envidia, pero que nunca podrá poseer, con un hijo que desea recibir de su propio padre. No hay ninguna razón obvia por la cual deba abandonar este deseo, dado que por estar ya castrada no pueden amenazarla con la castración, así, resulta difícil ver el mecanismo por el cual se desvanece su complejo de Edipo. La "castración", lejos de prohibir sus deseos incestuosos, como ocurre con el chico, es lo que ante todo los hace posibles. Más aún: para llegar al complejo de Edipo la niña debe cambiar su "objeto-amor" de la madre al padre, mientras que el chico sólo necesita seguir amando a la madre. Como el cambio de "objeto-amor" es una cuestión más compleja, más difícil, también plantea un problema relativo al complejo de Edipo femenino.

Antes de abandonar estas cuestiones sobre el complejo de Edipo, hay que subrayar que en la obra de Freud ocupa una posición indudablemente central. No se trata de un complejo más, sino de la estructura de las relaciones por las cuales llegamos a ser los hombres y mujeres que somos. Se

trata de la forma en que somos producidos y construidos como sujetos, y el hecho de que se trate de un mecanismo que en cierto sentido siempre es parcial y defectuoso constituye para nosotros un problema. Este mecanismo señala la transición del principio del placer al principio de la realidad; desde el seno familiar a la sociedad en general, ya que pasamos del incesto a las relaciones extrafamiliares, y también de la Naturaleza a la cultura, ya que podemos considerar en cierta forma natural: la relación del infante con la madre, y al niño o niña postedipal como a alguien que atraviesa por el proceso que lo llevará a asumir un puesto dentro del orden cultural considerado en conjunto. (Considerar la relación madre-hijo como "natural" es, en cierto sentido, muy discutible: al hijo no le interesa en lo más mínimo quien lo mantiene). Más aun, para Freud el complejo de Edipo es el principio de la moralidad de la conciencia, de la ley y de todas las formas de autoridad social o religiosa. La prohibición real o imaginaria por parte del padre en lo relativo al incesto simboliza todas las autoridades superiores que aparecerán más tarde, y al "introyectar" (apropiarse) esta ley patriarcal, el niño comienza a formar lo que Freud denomina el "superego", la voz interior, imponente y punitiva.

Al parecer ya todo está listo para reforzar los roles sexuales, posponer las satisfacciones, aceptar la autoridad y asegurar la sobrevivencia de la familia y la sociedad. Pero nos hemos olvidado del revoltoso e insubordinado inconsciente. El niño ya ha desarrollado un ego o identidad individual, un lugar propio en la red sexual, familiar y social, pero sólo puede hacerlo, por decirlo así, disgregando sus deseos culpables, reprimiéndolos y encerrándolos en el inconsciente. El sujeto humano que emerge del proceso edipal es un sujeto *dividido,* desgarrado precariamente entre lo consciente y lo inconsciente, pues el inconsciente siempre puede volver a acosarlo. En el lenguaje ordinario se emplea con frecuencia el término "subconsciente" en vez de "inconsciente", pero así se subestima la absoluta *otredad* del inconsciente, al que se imagina como un lugar ubicado un poco abajo de la superficie. Se subestima el carácter totalmente extraño del inconsciente, que es a la vez lugar y no-lugar, completamente indiferente ante la realidad, que desconoce la lógica, la negación, la casualidad y la contradicción, por estar irrestrictamente entregado al juego de los impulsos del instinto y a la búsqueda del placer.

Los sueños constituyen el "camino real" que conduce al inconsciente. Los sueños nos permiten echar un vistazo privilegiado a su funcionamiento. Para Freud los sueños son esencialmente realizaciones simbólicas de los deseos inconscientes, adoptan un molde simbólico porque si sus materiales se expresaran directamente podrían ser tan impresionantes y perturbadores que nos despertarían. Para que podamos gozar de un poco de sueño, el inconsciente caritativamente oculta, suaviza y deforma sus significados, con lo cual nuestros sueños se convierten en textos simbólicos que deben ser descifrados. El vigilante ego sigue trabajando aun dentro de nuestros sueños, a veces censura una imagen, otras embrolla los mensajes. El inconsciente, con su forma peculiar de actuar, hace todavía más impenetrable la oscuridad. Con indolente economía, condensa y une todo un conjunto de imágenes en una sola "declaración", o bien "traslada" el significado de un objeto para adjudicarlo a otro en cierta forma asociado con el primero, de manera que en mi sueño desahogo en un toro la animosidad que siento contra alguien cuyo apellido es Toro. La incesante condenación y traslación de significados corresponde a lo que Roman Jakobson identificó como las dos operaciones primarias del lenguaje humano: metáfora (condensación y unión de significados) y metonimia (traslación de significados). Esto indujo al psicoanalista francés Jacques Lacan a comentar que "el inconsciente está estructurado como el lenguaje". De esta manera, los textos-sueño son crípticos porque el inconsciente no está muy bien dotado de técnicas para representar lo que tiene que decir, como en gran parte se reduce a imágenes visuales, le es preciso convertir mañosamente una significación verbal en una significación visual puede aprovechar la imagen de un embudo para referirse a algún negocio sucio. En todo caso, los sueños bastan para demostrar que el inconsciente cuenta con el admirable ingenio de un jefe de cocina mal provisto de víveres que aprovecha los más disímbolos ingredientes para improvisar un estofado, sustituyendo las especies que no tiene con las que sí tiene, saliendo del paso con lo que por la mañana haya podido conseguir en el mercado. Los sueños son oportunistas y aprovechan las "sobras del día", revuelven sucesos que acaban de

ocurrir o sensaciones experimentadas mientras uno está dormido con remotas imágenes de nuestra infancia.

Los sueños proporcionan la principal —no la única— vía de acceso al inconsciente. Existen también las "parapraxias", errores o deslices inexplicables al hablar, lagunas en la memoria, enredos, interpretaciones desacertadas, pérdidas de objetos, todo lo cual puede tener su origen en deseos e intenciones inconscientes. La presencia de inconsciente también sale a relucir en las bromas y chistes, los cuales, según Freud, tienen un contenido que en gran parte es libidinal, angustioso o agresivo. Sin embargo, en las perturbaciones psicológicas (las hay de diversas formas) es donde el inconsciente realiza su labor más perjudicial. Podemos tener ciertos deseos inconscientes que no podemos negar pero para los cuales no encontramos una salida práctica. En estas circunstancias los deseos buscan salir del inconsciente por la fuerza y el ego los bloquea defensivamente; el resultado de este conflicto interno es lo que llamamos neurosis. El paciente comienza a presentar síntomas que, en forma comprometedora, a la vez que lo protegen contra los deseos inconscientes los expresan encubiertamente. Tales neurosis pueden ser obsesivas (por ejemplo, cuando es indispensable tocar en la calle todos los postes de la energía eléctrica), histéricas (un brazo se paraliza aun cuando no haya para ello ninguna causa orgánica), o fóbicas (miedo irrazonable a los espacios abiertos o a ciertos animales). Detrás de estas neurosis el psicoanálisis discierne conflictos no resueltos cuyas raíces datan de las épocas iniciales del desarrollo del individuo y que probablemente se centran en lo edipal. Para Freud, el complejo de Edipo es "el núcleo de las neurosis". Por lo general habrá un nexo entre el tipo de neurosis de que da muestras el paciente, y el momento de la etapa preedípica en el cual su desarrollo psíquico se detuvo o se "fijó". La meta del psicoanálisis es descubrir las causas ocultas de la neurosis para librar a los pacientes de sus conflictos y hacer que desaparezcan los síntomas inquietantes.

Es mucho más difícil hacer frente a las psicosis: en ellas el ego, incapaz de reprimir, al menos en parte, los deseos inconscientes, como sucede en la neurosis, es dominado por ellos. Cuando esto sucede, se rompe el lazo entre el ego y el mundo externo, y el inconsciente comienza a edificar una realidad hecha de alucinaciones. Es decir, el psicópata pierde contacto con la realidad en puntos clave, como sucede en la paranoia y en la esquizofrenia. Si al neurótico se le puede paralizar un brazo, el psicópata puede creer que ese brazo se ha convertido en trompa de elefante. La paranoia se refiere a un estado ilusorio más o menos sistematizado, en el cual Freud incluye, además del delirio de persecución, el delirio de los celos y el delirio de grandeza. La raíz de esta paranoia la ubica en la defensa inconsciente contra la homosexualidad: la mente niega este deseo convirtiendo el objeto-amor en rival o en perseguidor, y reorganizando y reinterpretando la realidad para confirmar esta sospecha. La esquizofrenia conlleva un alejamiento de la realidad y un centrarse en sí mismo, elaborando fantasías de manera excesiva y poco sistematizada; es como si el "id" (o deseo inconsciente) hubiera surgido e inundado la mente consciente con su carencia de lógica, asociaciones enigmáticas y lazos más afectivos que conceptuales entre las ideas. El lenguaje esquizofrénico, en este sentido, presenta interesantes semejanzas con la poesía.

El psicoanálisis, además de ser una teoría sobre la mente humana, es un método para curar a quienes se considera mentalmente enfermos o perturbados. La curación, según Freud, no se logra exclusivamente explicando al paciente lo que le pasa y revelándole sus motivaciones inconscientes. Esto constituye parte del sistema psicoanalítico pero por sí mismo no cura a nadie. En este sentido Freud no es un racionalista que crea que basta con comprendernos a nosotros mismos o al mundo para obrar como debemos obrar. El meollo de la cura, conforme a la teoría freudiana, se denomina "transferencia", concepto al que a veces se confunde vulgarmente con lo que Freud llama "proyección", es decir, el hecho de adjudicar a otros sentimientos y deseos que en realidad son de nosotros. En el transcurso del tratamiento, el analizado (o paciente) puede comenzar inconscientemente a "transferir" a la figura del analista los conflictos psíquicos que lo aquejan. Si por ejemplo, ha tenido dificultades con su propio padre, puede asignar inconscientemente al analista ese papel paternal. Esto plantea un problema al analista, pues la "repetición" o reposición ritual del conflicto original es una de las maneras inconscientes con las cuales el paciente evita solucionar el conflicto. Se repite, a veces de forma inconsciente, lo que no se puede recordar

adecuadamente porque es desagradable. La transferencia proporciona al analista una visión excepcional de la vida psíquica del paciente dentro de una situación en la cual puede intervenir. (Entre otras, una de las razones por las que los psicoanalistas deben hacerse analizar es porque, dentro de límites razonables, conviene que conozcan sus propios procesos inconscientes y puedan resistir, hasta donde sea posible, el peligro de "contratransferir" sus propios problemas a los de sus pacientes). Por virtud de este drama de la transferencia, y de la penetración e intervenciones que permite al analista los problemas del paciente se redefinen gradualmente en función de la situación analítica. Paradójicamente, en este sentido los problemas que se manejan en el consultorio no coinciden nunca exactamente con los problemas de la vida real del paciente; quizá tienen algo de la relación "novelesca" que el texto literario tiene con los materiales tomados de la vida real a los cuales transforma. Nadie sale del consultorio curado exactamente de los problemas con los que entró. Es probable que el paciente se resista a dejar entrar al analista a su inconsciente empleando un buen número de técnicas bien conocidas, pero si todo marcha bien el proceso transferencial permitirá que sus problemas se abran paso y lleguen a la conciencia. Al disolver la relación de transferencia en el momento adecuado el analista podrá abrigar esperanzas de liberar al paciente de esos problemas. Para describir este proceso también puede decirse que el paciente logra recordar partes de su vida que ha reprimido: puede hacer un relato nuevo y más completo sobre sí mismo, que facilita la interpretación y da sentido a las perturbaciones que lo aquejan. Entonces logra su efecto la llamada "curva parlante".

Quizá la mejor forma de resumir la labor del psicoanálisis se encuentre en uno de los lemas de Freud: "El ego estará donde antes estaba el id". Donde hombres y mujeres se hallaban dominados por fuerzas paralizantes que no comprendían, ahora reinará la razón y el dominio de sí mismo. Ese lema hace que Freud parezca más racionalista de lo que realmente fue. Aun cuando alguna vez haya comentado que, en fin de cuentas, nada puede resistir a la razón y a la experiencia, estaba muy lejos de subestimar lo que pueden lograr la astucia y la obstinación de la mente. En conjunto, su apreciación de la capacidad humana es conservadora y pesimista, estamos dominados por el afán de placer y por la aversión a cuanto nos lo pueda frustrar. En libros posteriores ve a la especie humana languideciendo en garras de un aterrador impulso hacia la muerte, de un masoquismo primario que el ego desata sobre sí mismo. La meta final de la vida es la muerte, un retorno a un estado dichosamente inanimado donde el ego ya no puede ser lastimado. Eros -la energía sexual- es la fuerza que construye la historia, pero se halla encerrado en una trágica contradicción con Tánatos o el impulso hacia la muerte. Luchamos por pasar adelante pero constantemente somos empujados hacia atrás, esforzándonos por tornar a un estado en que aun no éramos conscientes. El ego es una unidad lamentable y precaria, golpeada por el mundo externo, flagelada por las crueles reconvenciones del superego, acosada por las exigencias avaras e insaciables del id. La compasión de Freud por el ego es compasión por la especie humana, sobre la cual pesan las exigencias casi intolerables de una civilización edificada sobre la represión del deseo y la postergación del placer. Desdeñaba las proposiciones utópicas para cambiar esta condición, pero aun cuando muchos de sus puntos de vista sociales eran convencionales y autoritarios, miraba con indulgencia ciertos intentos por abolir o al menos reformar las instituciones de la propiedad privada y del Estado nacional. Obraba así porque estaba profundamente convencido de que la sociedad se hizo tiránicamente represiva. Como dice en *El porvenir de una ilusión,* si una sociedad no se ha desarrollado más allá del punto en el cual la satisfacción de un grupo de sus miembros depende de la superación de otro, se comprende que los suprimidos abriguen una profunda hostilidad por una cultura cuya existencia fue posible gracias al trabajo que ellos desarrollaron, pero en cuyas riquezas tienen una participación mínima. "No hace falta decir", observa Freud, "que una civilización que deja insatisfechos a un número tan grande de sus integrantes y los empuja a la revuelta, ni tiene ni merece perspectivas de larga vida".

Una teoría tan compleja y original como la de Freud está sujeta a implacables controversias. El freudismo ha sido atacado en muchos terrenos y no debe pensarse que está libre de problemas. Estos se plantean, por ejemplo, sobre la forma en que deberían ponerse a prueba sus doctrinas,

sobre lo que debe considerarse favorable o adverso a sus afirmaciones. Como dijo un conductista norteamericano en una conversación: "Lo malo de la obra de Freud es que no es *test-icular (en* el sentido de poder ser sometida a tests)". Por supuesto, todo depende de lo que considere capaz de ser sometido a un tests, pero parece cierto que Freud a veces invoca un concepto decimonónico de la ciencia que, en realidad ya no puede aceptarse. Aunque procura ser desinteresada y objetiva, su obra está acribillada por lo que podría denominarse "contratransferencia" en decir, que está modelada por sus propios deseos inconscientes y a veces deformada por su ideología consciente. Prueba de ello son los valores sexistas que hemos mencionado. Probablemente la actitud de Freud no era más patriarcal que la de la mayoría de los vieneses del siglo XIX pero las feministas lo han criticado a fondo por considerar a las mujeres pasivas, narcisistas, masoquistas, envidiosas de quienes tienen pene y menos conscientes moralmente que los varones.[1] Basta con comparar el tono de Freud cuando estudia el caso de una joven (Dora) con el tono de su análisis de un niño (el pequeño Hans), para notar la diferencia de actitud sexual mordaz, sospechosa y a veces grotescamente desatinada en el caso de Dora, afable, benévola (como la de un tío consentidor), no exenta de admiración en el caso del pequeño Hans, filósofo protofreudiano.

Igualmente seria es la queja acerca de que el psicoanálisis como sistema médico es una forma de control social opresivo, que rotula a los individuos y los obliga a adaptarse a definiciones arbitrarias de "normalidad". De hecho, esta acusación se dirige con mayor frecuencia a la medicina psiquiátrica considerada en conjunto por lo que hace al punto de vista de Freud sobre la "normalidad", por lo general la acusación en gran parte está mal orientada. La obra de Freud puso de manifiesto, escandalosamente, hasta que grado la libido es en realidad "plástica" y variable en su elección de objetos, como las llamadas perversiones sexuales forman parte de lo que pasa por casualidad normal, y como la heterosexualidad no es, por ningún concepto un hecho natural o axiomático. Es verdad que el psicoanálisis freudiano usualmente trabaja con conceptos referentes a una "norma" sexual, pero ésta en ningún sentido es un don de la Naturaleza.

Hay otras críticas bien conocidas contra Freud que no es fácil fundamentar. Una es sólo escepticismo del sentido común: ¿cómo va a ser posible que una niña desee que su padre le dé un hijo? Sea verdad o no, el "sentido común" no es lo que permitirá decidirlo. Deben recordarse las rarezas del inconsciente manifestadas en el sueño, la distancia que lo separa del mundo nítido del ego, antes de lanzarse a descartar a Freud partiendo de bases intuitivas. Otra crítica muy común es que Freud "todo lo reduce al sexo" que es, técnicamente, "pansexualista". Esto es ciertamente insostenible. Freud era un pensador radicalmente dualista -más aun, lo era hasta el exceso-, y siempre contrapuso a los impulsos sexuales fuerzas tan ajenas a lo sexual como los "ego-instintos" de la propia preservación. El germen de verdad de la acusación de pansexualismo es que Freud consideraba la sexualidad como algo tan central en la vida humana que constituía un *componente* de todas nuestras actividades (lo cual no es reduccionismo sexual).

Una crítica dirigida a Freud que a veces se oye en círculos políticos de izquierda es que su pensamiento es individualista, que sustituye las causas y explicaciones sociales e históricas por causas psicológicas "privadas". Esta acusación refleja una incomprensión total de la teoría freudiana. Sin duda existe un problema real acerca de la forma en que los factores sociales e históricos se relacionan con el inconsciente, pero una de las características de la obra de Freud es que nos permite analizar el desarrollo del individuo en términos sociales e históricos. Freud elabora, sin duda, nada menos que una teoría materialista de la formación del sujeto humano. Llegamos a ser lo que somos por una interrelación de cuerpos, por las complejas transacciones que se verifican durante la infancia entre nuestros cuerpos y aquellos que nos rodean. Esto no es reduccionismo biológico: Freud no cree de ninguna manera que *sólo* seamos cuerpo ni que la mente sea un mero reflejo del cuerpo. Tampoco presenta un modelo asocial de la vida, pues los cuerpos que nos rodean y nuestras relaciones con ellos son siempre socialmente específicos. Los papeles que representan los padres, las prácticas encaminadas al cuidado del niño, las imágenes y

[1] Véase, por ejemplo, Kate Millet, *Sexual Politics* (Londres, 1971); pero consúltese también, acerca de una defensa feminista de Freud, a Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism* (Harmondsworth, 1975).

criterios asociados con todo esto son cuestiones culturales que pueden variar considerablemente de una sociedad a otra, o de un momento histórico a otro. La "niñez" es una invención histórica reciente, y la gama de las diferentes estructuras históricas incluidas en el vocablo "familia" hace que tenga valor limitado. Una creencia que al parecer no ha cambiado en esas instituciones es la que supone que las nenas y las mujeres son inferiores a los niños y a los hombres: es este un prejuicio que parece unificar a toda las sociedades conocidas. Como es un prejuicio con hondas raíces en nuestro desarrollo inicial —sexual y familiar— el psicoanálisis ha adquirido gran importancia para algunas feministas.

Uno de los técnicos freudianos a quien han recurrido esas feministas es el psicoanalista francés Jacques Lacan. No es que Lacan sea un pensador feminista: por el contrario, su actitud frente a los movimientos feministas es por lo general arrogante y despreciativa. Con todo, la obra de Lacan es un intento notablemente original de "reescnbir" la teoría freudiana en formas que interesan a quienes estudian las cuestiones relativas al sujeto humano, su lugar en la sociedad y, sobre todo, sus relaciones con el lenguaje.

A esto último se debe que Lacan también interese a los teóricos literarios. En sus *Ecrits,* Lacan busca reinterpretar a Freud a la luz de las teorías estructuralistas y postestructuralistas del discurso, y aunque el resultado es un conjunto de escritos a veces desconcertantemente oscuro y enigmático, deberemos analizarlo brevemente para ver cómo se relacionan entre sí el postestructuralismo y el psicoanálisis.

Ya expuse cómo Freud afirma que en una primera etapa del desarrollo de un niño todavía no es posible una distinción clara entre la persona y el mundo exterior. A esta forma de ser Lacan le da el nombre de "imaginaria", con lo cual quiere indicar una condición donde carecemos de un centro definido del yo, en donde el "yo" que podamos tener parece pasar a los objetos y éstos a ese "yo", dentro de un incesante intercambio cerrado. En la etapa preedipal, el niño vive una relación "simbiótica" con el cuerpo de su madre que vela cualquier línea divisoria entre los dos: la criatura depende de ese cuerpo para vivir, pero también podríamos imaginar que ese niño experimenta lo que sabe sobre el mundo exterior como si dependiera de él. Esta fusión de identidades no es tan feliz como podría parecer a primera vista, según afirma la teórica freudiana Melanie Klein: a muy temprana edad el niño abriga instintos agresivos, asesinos, contra el cuerpo de su madre; fantasea sobre cómo hacerlo pedazos, y sufre engaños paranoicos acerca de que ese cuerpo acabará por destruirlo.[2]

Si imaginamos a un niño pequeño contemplándose en un espejo —Lacan habla de la "etapa espejo"— podemos ver cómo, desde el interior de esta etapa "imaginaria", comienza a darse en el niño el primer desenvolvimiento de un ego, de una imagen de sí mismo integrada. El niño, que aún sufre cierta falta de coordinación física, descubre que ante él se presenta reflejada en el espejo una imagen de sí mismo agradablemente unificada; y aunque su relación con esta imagen todavía sea del tipo "imaginario" —la imagen en el espejo es y no es él mismo, pues todavía predomina una diferenciación borrosa entre sujeto y objeto— ya dio principio el proceso de construcción de un centro del yo. Este yo, como lo sugiere la situación relacionada con el espejo, es esencialmente narcisista: llegamos a un sentimiento de un "yo" al encontrar ese "yo" reflejado hacia nosotros mismos por algún objeto o persona que pertenece al mundo. Este objeto inmediatamente se convierte en una u otra forma en parte de nosotros mismos -nos *identificamos* con él- pero no en nosotros mismos, es un extraño. La imagen que el niño pequeño ve en el espejo es, en este sentido, una imagen "aberrante"; el niño cree reconocerse en la imagen, encuentra en ella una unidad agradable que en realidad no experimenta en su propio cuerpo. Para Lacan, lo imaginario consiste precisamente en este reino de *imágenes* donde hacemos identificaciones, pero al hacerlas nos percibimos mal y nos reconocemos mal. A medida que crece el niño, continuará haciendo esas identificaciones imaginarias con los objetos, y en esa forma se construye su ego. Para Lacan, el ego es este proceso narcisista por el cual fomentamos una individualidad unitaria encontrando en el mundo algo con lo cual podemos identificarnos.

---

[2] Cf. Su *Love, Guilt and Reparation and Other Works*, 1921-1945 (Londres, 1975).

Al presentar la fase preedipal o imaginaria, estamos considerando un registro de ser en el cual realmente sólo hay dos términos: el niño y el otro cuerpo -en este momento, por lo general, la madre- que representa para el niño la realidad externa. Pero como ya vimos al hablar del complejo de Edipo, esta estructura "diádica" acabará por ceder el paso a una estructura "triádica"- esto sucede cuando el padre entra y rompe la armonía de la escena. El padre significa lo que Lacan denomina la Ley, en la cual ocupa el primer lugar el tabú social del incesto: el niño siente que se perturba su relación libidinal con la madre, y debe comenzar a reconocer en la figura del padre la existencia de una red familiar y social más amplia, de la cual él —el niño- es sólo una parte. El papel que el niño ha de representar en esa red de la cual sólo es una parte, queda predeterminado, establecido por las prácticas de la sociedad donde nació. La aparición del padre separa al niño del cuerpo de la madre, y al hacerlo, como ya se dijo, relega sus deseos al campo subterráneo del inconsciente. En este sentido, la primera aparición de la Ley y el inicio del deseo inconsciente son simultáneos: sólo cuando el niño reconoce el tabú o prohibición simbolizados en el padre reprime su deseo culpable. Este deseo es, precisamente, lo que se denomina el inconsciente.

Para que el drama encerrado en el complejo de Edipo pueda surgir, el niño, por supuesto, debe darse cuenta confusamente de la diferencia sexual. La aparición del padre significa la diferencia sexual. Uno de los términos clave de la obra de Lacan, el falo, denota esta significación de la diferencia sexual. Sólo entonces, al aceptar la necesidad de la diferencia sexual, del distinto papel de cada sexo, el niño, que anteriormente no se había dado cuenta de esos problemas, puede quedar debidamente "socializado". La originalidad de Lacan consiste en que rescribió este proceso -que ya habíamos visto al hablar del complejo de Edipo según Freud— en función del lenguaje. Podemos considerar al niño que se contempla en un espejo como una especie de "significante" —algo capaz de conferir significado— y a la imagen que ve en el espejo, como una especie de cosa significada (de “significado”, como participio pasivo). La imagen que ve el niño es, de alguna manera, el "significado" de sí mismo. Aquí, significante y significado se hallan tan unificados como en el signo de Saussure. Por otra parte, podría interpretarse lo del espejo como una especie de “metáfora”: un elemento (el niño) descubre una semejanza de sí mismo en otro elemento (el reflejo). Esto, para Lacan, constituye una imagen apropiada de lo imaginario considerado en conjunto en esta modalidad de ser; los objetos incesantemente se reflejan a sí mismos en un circuito cerrado, y aun no se perciben verdaderas diferencias o divisiones. Es un mundo de plenitud, sin ningún tipo de carencias o exclusiones de pie frente a un espejo, el "significante" (el niño) encuentra una "plenitud", una identidad completa y sin mácula en el "significado" de su reflejo. Aún no hay un espacio vacío entre significante y significado, entre sujeto y mundo. El niño, hasta ese momento, ha estado felizmente libre de los problemas del postestructuralismo, debido a que, como ya vimos, lenguaje y realidad no se hallan tan bien sincronizados como podría sugerirlo esa situación.

Con la entrada del padre se arroja al niño a una ansiedad postestructural. Ahora debe comprender lo que dice Saussure acerca de que las identidades aparecen sólo como resultado de la diferencia, que un término o un sujeto es lo que es exclusivamente porque excluye a otro. Es muy significativo que el primer descubrimiento que el niño realiza sobre la diferencia sexual se presente más o menos en la misma época en que comienza a descubrir el lenguaje. El llanto del niño es más señal que signo: indica que tiene frío, hambre o lo que sea. Al tener acceso al lenguaje, el niño pequeño aprende inconscientemente que un signo tiene significado sólo porque se diferencia de otros signos, y aprende también que un signo presupone la *ausencia* del objeto que significa. Nuestro lenguaje "suple" a los objetos: todo lenguaje es, en cierto sentido, "metafórico", pues substituye con su presencia la posesión directa y sin palabras del objeto. Nos ahorra los inconvenientes que padecieron los liliputienses de Swift, los cuales tenían que acarrear en la espalda un saco lleno de todos los objetos que podrían necesitar para "conversar", acto que realizaban mostrándose mutuamente esos objetos a manera de lenguaje. Ahora bien, así como el niño va aprendiendo inconscientemente estas lecciones en la esfera del lenguaje, también las va aprendiendo inconscientemente en el mundo de la sexualidad. La presencia del padre, simbolizada por el falo, le indica al niño que debe ocupar un lugar en la familia, el cual está definido por la

diferencia sexual, por la exclusión (no puede ser amante de su progenitora) y por la ausencia (debe abandonar sus lazos anteriores con el cuerpo de la madre). Acaba por percibir que su identidad como sujeto está constituida por sus relaciones de diferencia y semejanza con los otros sujetos que lo rodean. Al aceptar todo esto, el niño pasa del registro imaginario a lo que Lacan llama el "orden simbólico": la estructura preexistente de los papeles sociales y sexuales y de las relaciones que constituyen a la familia y a la sociedad. En palabras de Freud, salvó con éxito el doloroso paso por el complejo de Edipo.

Empero, hay cosas que no andan bien. Para Freud, como vimos anteriormente, de este proceso surge un sujeto dividido entre la vida consciente del ego y el inconsciente o deseo reprimido. Esta represión primaria del deseo es lo que nos hace ser lo que somos. El niño debe resignarse al hecho de no tener nunca acceso *directo* a la realidad, en particular al ahora prohibido cuerpo materno. Ha sido expulsado de la posesión "completa" imaginaria y trasladado al mundo "vacío" del lenguaje. El lenguaje es "vacío" porque no es sino un proceso interminable de diferencia y ausencia, en vez de poseer algo en su totalidad, el niño ahora simplemente pasa de significante en significador, a lo largo de una cadena lingüística potencialmente infinita. Un significante implica otro significante, y otro, y otro, y así *ad infinitum* el mundo "metafórico" del espejo ha cedido el terreno al mundo metonímico del lenguaje. A lo largo de esta cadena metonímica de significadores se producirán sentidos o significados pero ningún objeto ni persona pueden estar jamás totalmente presentes en esta cadena, porque como ya vimos al hablar de Derrida, su efecto consiste en dividir y diferenciar todas las identidades.

El movimiento potencialmente interminable de un significante a otro es lo que Lacan denomina deseo. Todo deseo nace de una carencia que continuamente se esfuerza por satisfacerse. El lenguaje humano funciona a base de esa carencia la ausencia de los objetos reales que designan los signos, el hecho de que las palabras tienen significado sólo debido a la exclusión o a la ausencia de otros. Entonces, entrar en el lenguaje es convertirse en presa del deseo el lenguaje, observa Lacan, es "lo que extrae ser del deseo". El lenguaje divide – *articula* – la plenitud de lo imaginario: nunca podremos encontrar descanso en un solo objeto, el significado supremo que dé sentido a todos los demás. Entrar en el lenguaje es quedar apartado de lo que Lacan llama lo "real", el reino inaccesible siempre más allá del alcance de la significación, siempre fuera del orden simbólico. En particular quedamos separados del cuerpo materno después de la crisis "edípica": jamás podremos volver a alcanzar ese precioso objeto, aunque pasáramos el resto de la vida yendo en pos de él. Tenemos que arreglarnos con objetos sustitutos con lo que Lacan llama "objeto *a* minúscula", con el que en vano tratamos de llenar el hueco ubicado precisamente en el centro de nuestro ser. Nos movemos entre sustitutos de sustitutos, metáforas, siempre incapaces de recuperar la pura (aunque ficticia) autoidentidad y autorrealización que conocimos en lo imaginario. No hay ni significado ni objeto trascendental que pueda encadenar este anhelo interminable. De existir esta realidad trascendental la constituiría el falo, el "significante trascendental" como lo llama Lacan. De hecho no se trata de un objeto, de una realidad no se trata del órgano masculino sexual verdadero: se trata meramente de un vacío marcador de diferencias, de un signo de lo que nos separa de lo imaginario y nos coloca en nuestro lugar predestinado dentro del orden simbólico.

Lacan, como vimos al hablar de Freud, ve al inconsciente estructurado como un lenguaje. Esto no se debe sólo al hecho de que funcione a base de metáforas y metonimias, sucede también porque, como el lenguaje propiamente dicho para los postestructuralistas, está más bien compuesto de *significantes* que de *signos* (significados estables). Si usted sueña con un caballo de momento no resulta obvio lo que esto pueda significar: puede encerrar muchos significados contradictorios, puede ser un eslabón de una cadena de significadores que también encierran significados múltiples. Es decir, la imagen del caballo no es un signo en el sentido que Saussure asigna al término, no tiene un significado determinado bien atado en la cola, pero es un significante que puede ser atado a muchos significados diferentes y que puede mostrar huellas de los otros significantes que lo rodean. (No me di cuenta, al escribir la frase anterior, del juego de palabras que existe entre "caballo" y "cola" en contra de mi intención consciente hubo interacción

entre los significantes). El inconsciente no es otra cosa que el movimiento continuo y la actividad de los significantes, cuyos significados a veces nos resultan inaccesibles porque están *reprimidos.* A esto se debe que Lacan hable del inconsciente como del "deslizamiento de lo significado para colocarse debajo del significante", como un constante apagamiento y evaporación del significado, como un texto "modernista" extravagante casi ilegible y que, sin duda, jamás permitirá que se interpreten sus más recónditos secretos.

Si este constante deslizamiento y ocultamiento del significado fuera verdad en la vida consciente, jamás podríamos hablar coherentemente. Si tuviera presente ante mí la totalidad del lenguaje cuando hablo, no podría articular ni una sola palabra. El ego o lo consciente, por lo tanto, sólo puede funcionar cuando se reprime esta actividad turbulenta, fijando provisionalmente las palabras a los significados. De vez en cuando se introduce en mi discurso una palabra que yo no deseo: esto es la famosa parapraxia freudiana, el decir sin querer. Para Lacan todo nuestro discurso constituye en cierto sentido un decir sin querer: si el proceso del lenguaje es tan resbaladizo y ambiguo como sugiere Lacan, nunca queremos decir precisamente lo que estamos diciendo y nunca decimos precisamente lo que queremos decir. En cierto sentido, el significado es siempre una aproximación, está a punto de no dar en el blanco, es un semifracaso, una mezcla de falta de sentido y de falta de comunicación con el sentido y el diálogo. Ciertamente, jamás podemos expresar la verdad en forma "pura" y sin mediadores. El estilo de Lacan, marcadamente sibilino, es en sí mismo un lenguaje del inconsciente que busca sugerir que cualquier intento por transmitir un significado puro y sin mezclas oralmente o por escrito es una ilusión prefreudiana. En la vida consciente tenemos alguna idea de nosotros como los razonablemente unificados y coherentes, lo cual sería imposible sin dicha acción. Ahora bien, todo esto se encuentra en el nivel imaginario del ego, que no pasa de ser el ligero indicio del sujeto humano investigado por el psicoanálisis. El ego es función o efecto de un sujeto siempre disperso, nunca idéntico a sí mismo, eslabonado en las cadenas de los discursos que lo constituyen. Existe un rompimiento radical entre estos dos niveles del ser, un vacío impresionantemente ejemplificado en el hecho de referirme a mí mismo en una frase. Cuando digo: "Mañana yo cortaré el pasto", el "yo" que pronuncio resulta inmediatamente inteligible, es un punto de referencia bastante estable que desmiente las oscuras profundidades del "yo" que pronuncia la palabra. El primer "yo" se conoce en teoría lingüística como "sujeto de la enunciación", el tópico designado por mi frase. El segundo "yo", el que pronuncia la frase, es el "sujeto de la enunciación", el sujeto del acto de hablar propiamente dicho. En el proceso de hablar y escribir, estos dos "yos" parecen lograr una especie de unidad un tanto basta: es una unidad de tipo imaginario. El "sujeto del acto de enunciar", la persona humana que de hecho habla o escribe nunca puede representarse completamente a sí misma en lo que dice: no hay ningún signo que, por así decirlo, resuma mi ser entero. *Yo* sólo puedo designarme a mí mismo en el lenguaje recurriendo a un útil pronombre. El pronombre "yo" ocupa el lugar del siempre evasivo sujeto que invariablemente se desliza por la red de cualquier fragmento del lenguaje, o sea que nunca puedo, simultáneamente, "querer decir" y "ser". Lacan audazmente retoca el "pienso, luego existo", de Descartes, en esta forma: "No estoy donde pienso, y pienso donde no estoy".

Existe una interesante analogía entre lo que acabamos de describir y los "actos de enunciación" conocidos con el nombre de literatura. En algunas obras literarias, particularmente en la novela realista, nuestra atención de lectores es atraída no por el "acto de enunciar", al cómo se dice algo, a la posición y a la finalidad, sino simplemente *por lo que* se dice, por la enunciación propiamente dicha. Es probable que cualquier enunciación "anónima" de ese tipo posea mayor autoridad para lograr fácilmente nuestro asentimiento que una que atraiga la atención sobre cómo de hecho está estructurada la enunciación. El lenguaje de un documento legal o de un libro científico puede impresionarnos e incluso intimidarnos porque, por principio de cuentas, no vemos como llegó allí el lenguaje. El texto no permite al lector ver cómo se escogieron los hechos que encierra, qué es lo que se omitió, por qué se organizaron los hechos de tal o cual manera, que supuestos rigieron el proceso, qué sistemas de trabajo intervinieron en la elaboración del texto, y cómo todo ello pudo haber sido diferente. Parte de la fuerza de textos así radica en su supresión de lo que podría llamarse modalidades de producción, de cómo llegaron a ser lo que son. En este

sentido presenta una curiosa semejanza con la vida el ego humano, el cual se beneficia reprimiendo el proceso de su elaboración. Muchas obras literarias modernistas, en contraste con lo que acabamos de decir, convierten el "acto de enunciar", el proceso de su propia producción, en parte de su "contenido" real. No tratan de presentarse como incuestionables, como el signo "natural" de Barthes, sino que, como dirían los formalistas, "ponen claramente de manifiesto el recurso aprovechado en su propia composición". Esto lo hacen para que no se les considere equivocadamente como verdad absoluta, de manera que siempre se animará al lector a reflexionar críticamente sobre las formas parciales, particulares en que construyen la realidad, y reconocer como todo podía haber pasado de manera diferente. El mejor ejemplo de esta literatura quizá se encuentre en las obras dramáticas de Bertolt Brecht, pero existen otros muchos ejemplos en las artes modernas, incluyendo, por supuesto, el cine. Piénsese, por ejemplo, en un filme típico de Hollywood que sencillamente emplea la cámara como una especie de "ventana" o de otro ojo con el cual el espectador contempla la realidad, que sostiene fija la cámara y simplemente le permite "registrar" lo que está sucediendo. Al ver una película así, tendemos a olvidar que lo que está "sucediendo" de hecho no está meramente "sucediendo", sino que es una *estructura* muy compleja que abarca las acciones y suposiciones o presunciones de muchísimas personas. Ahora piense, por el contrario, en una secuencia cinematográfica en la cual la cámara se mueve incansable, nerviosamente de objeto en objeto, enfoca uno, lo descarta, escoge otro, examina compulsivamente estos objetos desde diversos ángulos antes de desaparecer, dijérase que desconsoladamente, para enmarcar otra cosa. Esto no sería un procedimiento señaladamente vanguardista pero, con todo, subraya como, en contraste con el primer tipo de película, la *actividad de* la cámara, la forma de montar el episodio se "coloca en primer plano", de manera que no podemos como espectadores simplemente fijar la vista a través de esta operación intrusa en los objetos propiamente dichos.[3] El contenido de la secuencia puede aprehenderse como *producto* de un conjunto específico de recursos técnicos, y no como realidad "natural" o dada que la cámara no hace sino reflejar. *Lo* "significado" –*el* significado de la secuencia- es más bien producto del "significante" (las técnicas cinematográficas) que algo que lo haya precedido.

Para seguir adelante con lo que implica el pensamiento de Lacan para el sujeto humano, tendremos que desviarnos un poco a través de un famoso ensayo, en el que influyó Lacan, escrito por el filósofo marxista francés Louis Althusser. En el capítulo "Ideología y aparatos ideológicos estatales" de su libro *Lenin y la filosofía* (1971), Althusser trata de aclarar, con la ayuda implícita de la teoría psicoanalítica lacaniana, el funcionamiento de la ideología en la sociedad. El ensayo pregunta: ¿cómo es que los sujetos humanos muy a menudo se someten a las ideologías dominantes en sus sociedades, ideologías que Althusser considera de vital importancia para que una clase dominante se mantenga en el poder? ¿Qué mecanismos intervienen para que esto suceda? Algunas veces se ha considerado a Althusser como marxista "estructuralista" porque para él los individuos humanos son producto de muchos determinantes sociales diferentes, por lo cual carecen de unidad esencial. Por lo que hace a una ciencia de las sociedades humanas, esos individuos pueden ser estudiados simplemente como funciones o efectos de tal o cual estructura social, que ocupan un lugar en una modalidad de la producción, como miembros de una clase social específica, y así sucesivamente. Por descontado, esta no es la forma en que nos experimentamos a nosotros mismos. Tendemos a vernos más bien como individuos libres, unificados, autónomos, que nos autodeterminamos, y, si no obráramos así, no podríamos representar nuestros papeles en la vida social. Para Althusser, la ideología es lo que nos permite experimentarnos en esa forma. ¿Cómo se ha de entender esta afirmación?

En lo referente a la sociedad, yo, como individuo, soy absolutamente indispensable. Sin duda, alguien tiene que realizar las funciones que desempeño (escribir, enseñar, dar conferencias, etc.), porque la educación tiene un papel crucial en la reproducción de esta clase de sistema social,

[3] Consúltese la revista cinematográfica *Screen*, publicada en Londres por la Society for Education in Film and Television, donde aparecen valiosos análisis de este tipo. Cf. También Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema* (Londres, 1982).

pero no existe ninguna razón en especial para que ese individuo sea yo. Una razón por lo cual este pensamiento no me lleva a unirme a un circo o a tomar una dosis excesiva de tal o cual cosa, es que esa no es generalmente la forma en que experimento mi propia identidad, no es la forma en que realmente "vivo mi vida" o la "desenvuelvo". No me siento como mera función de una estructura social que no podría seguir adelante sin mí, por mucho que esto parezca verdad cuando analizo la situación, sino como alguien con una *relación* significativa ante la sociedad y ante el mundo en general, una relación que me da un sentido de significado y de valor suficiente que me permite obrar con un fin. Es como si la sociedad no fuera para mí solamente una estructura impersonal, sino un "sujeto" que se "dirige" a mí personalmente, que me reconoce, que me dice que se me aprecia, y así mediante ese acto de reconocimiento, me convierte en sujeto libre, autónomo. Llego a sentir no exactamente como si el mundo existiera para mí, y como si yo, en cambio, estuviera significativamente centrado en él. Para Althusser, la ideología consiste en el conjunto de creencias y prácticas que realiza esta centralización. Se trata de algo mucho más sutil, penetrante e inconsciente que un conjunto de doctrinas explícitas es, precisamente, el medio en el cual "vivo" o "desarrollo" mi relación con la sociedad, el reino de los signos y de las prácticas sociales que me liga con la estructura social y me proporciona un sentido de finalidad coherente y de identidad. En este sentido la ideología puede incluir el hecho de ir a la iglesia, de votar en las elecciones, de ceder el paso a las mujeres al cruzar una puerta, puede abarcar no sólo predilecciones conscientes como mi profunda adhesión a la monarquía, sino también mi forma de vestir, la clase de automóvil que conduzco, mis imágenes profundamente conscientes de otros y de mí mismo.

Dicho en otra forma, Althusser replantea el concepto de ideología en función de lo "imaginario" lacaniano. En cuanto a la relación de un sujeto individual con la sociedad en general, la teoría de Althusser es como la relación de un niño pequeño con la imagen-espejo de que habla Lacan. En ambos casos, el sujeto humano cuenta con una imagen satisfactoriamente unificada de su individualidad al identificarse con un objeto que refleja y retorna esta imagen dentro de un círculo cerrado, narcisista. También en ambos casos esta imagen es un reconocimiento equivocado porque idealiza la verdadera situación del sujeto. El niño no está realmente integrado como lo sugiere su imagen en el espejo. En realidad yo no soy el sujeto coherente, autónomo, que se genera a sí mismo, a quien conozco en la esfera ideológica sino la función descentralizada de varios determinantes sociales. Hechizado por la imagen que recibo de mí mismo, me someto a ella. A través de esta "sumisión" me convierto en sujeto.

La mayor parte de los investigadores estaría ahora de acuerdo en que hay graves fallas en el sugestivo ensayo de Althusser. Parece dar por sentado, pongamos por caso, que la ideología es poco más que una fuerza opresora que nos "subyuga" sin conceder espacio suficiente para las realidades de la *lucha* ideológica, además, presenta varias interpretaciones erróneas del pensamiento de Lacan. Sin embargo, es un laudable esfuerzo para mostrar la importancia que la teoría lacaniana tiene para cuestiones que van más allá del consultorio, ve atinadamente que el conjunto de esa obra tiene hondas consecuencias en diversos campos del psicoanálisis. Sin duda, al reinterpretar la teoría freudiana en función del lenguaje, actividad preeminentemente social, Lacan nos permite explorar las relaciones existentes entre el inconsciente y la sociedad humana. Una forma de describir su obra consistiría en decir que nos hace reconocer que el inconsciente no es una especie de región privada hirviente, tumultuosa, que está "dentro" de nosotros, sino un efecto de nuestras relaciones con los demás. Podría decirse que el inconsciente está más bien "fuera" que "dentro" de nosotros o que existe "entre" nosotros, como sucede con nuestras relaciones. Es evasivo no tanto porque esté sepultado dentro de nuestra mente, sino porque constituye una especie de red amplia e intrincada que nos rodea, que se entreteje con nosotros y que, por consiguiente, nunca se puede sujetar. El lenguaje es la mejor imagen de esta red -que está por una parte encima de nosotros y, por la otra, constituye la materia de que estamos hechos—. Para Lacan, sin duda, el inconsciente es un efecto particular del lenguaje, un proceso de deseo puesto en movimiento por la deferencia. Cuando entramos en el orden simbólico entramos en el lenguaje propiamente dicho, sin embargo, para Lacan y para los estructuralistas este lenguaje nunca está sometido enteramente a nuestro control. Por el contrario, como ya vimos, el lenguaje es más lo que

nos *divide* internamente que un instrumento que podamos manejar con confianza. El lenguaje siempre "nos preexiste", siempre está ya "en su lugar", esperando para señalarnos *nuestros* lugares dentro de él. Está listo y esperándonos, como pudieran hacerlo nuestros padres, jamás podremos dominarlo o sojuzgarlo enteramente, como tampoco podremos sacudirnos completamente el papel dominante que nuestros padres representan en nuestra formación. El lenguaje, el inconsciente, los padres, el orden simbólico: en la obra de Lacan estos términos no son exactamente sinónimos pero están estrechamente ligados. Algunas veces se refiere a ellos con el nombre de "el Otro", como algo que, a semejanza del lenguaje, es siempre anterior a nosotros y que siempre se nos escapará, que ante todo nos dio el ser como sujetos pero que siempre se nos va de las manos. Dijimos ya que para Lacan nuestro deseo inconsciente está dirigido hacia ese Otro, bajo la forma de una realidad en última instancia placentera que nunca podemos poseer, pero también es cierto que para Lacan, de alguna forma, nuestro deseo siempre lo *recibimos* asimismo del Otro. Deseamos lo que otros —por ejemplo nuestros padres— inconscientemente desean para nosotros, y el deseo únicamente puede "suceder" porque nos encontramos atados a nuestras relaciones lingüísticas, sexuales y sociales -el campo entero del "Otro" — que lo generan.

El propio Lacan no está muy interesado en la importancia social de sus teorías, y ciertamente no "resuelve" el problema de la relación entre la sociedad y el inconsciente. Sin embargo, en conjunto, el freudianismo sí permite plantear la cuestión. Ahora desearía examinarla en función de un ejemplo literario concreto, la novela *Hijos y amantes,* de D. H. Lawrence. Incluso críticos conservadores que ven con sospecha términos como "complejo de Edipo", a los que consideran extraña jerigonza, algunas veces reconocen que hay algo en ese libro que a veces se parece muchísimo al famoso drama freudiano. (Dicho sea de paso que es interesante como críticos de criterio convencional emplean complacidos una jerigonza a base de símbolo", "ironía dramática" y "textura densa", pero se resisten extrañamente a aceptar términos como "significante" y "descentrador"). Cuando escribía *Hijos y amantes,* hasta donde yo sé, Lawrence tenía algún conocimiento de segunda mano de la obra de Freud (Frieda, la esposa de Lawrence, era alemana). Al parecer no conoció esa obra ni directamente ni en detalle, hecho que podría considerarse como notable e independiente confirmación de la doctrina freudiana. Sin duda y sin darse la menor cuenta de ello, *Hijos y amantes* es una novela profundamente edipal: el Paul Morel que de chico dormía en la misma cama que su madre, la trata con la ternura de un amante y experimenta gran animosidad contra su padre, se convierte en el Morel adulto, incapaz de sostener una relación satisfactoria con una mujer, y al final, en busca de una posible liberación, asesina a su madre en un acto ambiguo de amor, venganza y autoliberación. La señora Morel, a su vez está celosa de las relaciones de Paul con Miriam, y se porta como pudiera hacerlo una amante rival. Paul prefiere a su propia madre y rechaza a Miriam, pero al rechazar a Miriam rechaza inconscientemente a su madre *en* Miriam, en lo que siente como agobiante afán de dominio espiritual por parte de Miriam.

Empero, el desarrollo psicológico de Paul no se verifica en un vacío social. Su padre, Walter Morel, es minero, su madre pertenece a una clase social algo superior. A la señora Morel le preocupa que Paul también vaya a seguir el oficio del padre, pues quiere para su hijo un empleo de oficina. Ella cumple con las obligaciones de un ama de casa. La organización de la familia Morel es parte de lo que se denomina "división sexual del trabajo", que en la sociedad capitalista adquiere una modalidad en la cual se usa al padre como poder-trabajo en el proceso productivo, y se reserva para la madre el suministrar el "mantenimiento" material y emocional del mando y de la fuerza laboral del futuro (la prole). El destierro del señor Morel de la intensa vida emocional de ese hogar se debe en parte a esa división social la cual lo separa de sus propios hijos, mientras acerca a estos emocionalmente a la madre. Si, como en el caso de Walter Morel, el trabajo es particularmente agotador) oprimente, es probable que disminuya aun más el papel que desempeña en su familia. Morel queda reducido a establecer contacto humano con sus hijos a través de las labores útiles que realiza en la casa. Además, por su incultura le resulta difícil expresar sus sentimientos, lo cual ahonda la distancia que lo separa de su familia. La naturaleza fatigante e inflexiblemente disciplinada del proceso laboral contribuye a crear en Morel, en su

proceder dentro de casa, una irritabilidad y una violencia que obliga a los chicos a refugiarse más y más en los brazos de su madre, lo cual, a su vez, aumenta su afán celoso por dominarlos. A manera de compensación por su posición subordinada en el trabajo, el padre se empeña por reafirmar en casa la tradicional autoridad del macho, con lo cual hace que sus hijos se alejen más y más de él.

En el caso de la familia Morel, los factores sociales se complican por la diferencia de clase entre marido y mujer. Morel tiene lo que en esta novela se consideran características proletarias: incapacidad para expresarse, predominio de lo físico y pasividad: *Hijos y Amantes* retrata a los mineros como seres de un mundo subterráneo en cuyas vidas predomina el cuerpo sobre la mente. Esto no deja de ser curioso, pues en 1912, el año en que Lawrence terminó este libro, los mineros declararon una huelga de proporciones hasta entonces desconocidas en la Gran Bretaña. Un año después, cuando se publicó la novela, a los administradores, culpables por negligencia de la mayor catástrofe minera del siglo, se les impuso una multa ridícula: la lucha de clases cundió en el ambiente de todas las minas de carbón de Inglaterra. Estos sucesos, reveladores de una profunda conciencia política y una compleja organización, no fueron obra de estúpidos y salvajes. La señora Morel (es significativo que prefiramos no usar su nombre de pila) proviene de la clase media baja, tiene alguna cultura, sabe expresarse y tiene carácter. Por lo tanto, simboliza lo que el joven Paul, sensible y realista, espera poder alcanzar. Su alejamiento emocional del padre para acercarse a la madre está inseparablemente unido al deseo de huir del mundo pobre y explotador de las minas de carbón para dirigirse a una vida de conciencia emancipada. La tensión potencialmente trágica en la que Paul se encuentra atrapado, y que casi lo destruyó, proviene de que su madre -la fuente de energía que ambiciosamente lo empuja más allá del hogar y de la mina— es al mismo tiempo la potente fuerza emocional que lo retiene.

Por lo tanto, una interpretación psicoanalítica de la novela no tiene por que ser una opción frente a la interpretación social. Más bien estamos hablando de dos aspectos de una misma situación humana. Puede discutirse sobre la imagen "débil" que Paul tiene de su padre y la imagen "fuerte" que ha formado de su madre, en función de lo edipal y de la clase social. Puede verse como las relaciones humanas entre un padre ausente y violento, una madre emocionalmente exigente y un chico sensible son comprensibles tanto desde el punto de vista de los procesos inconscientes como desde el de ciertas fuerzas y relaciones sociales. (A algunos críticos, por supuesto, les parecería inaceptable cualquiera de esos enfoques, y optarían por una interpretación "humana" de la novela. No es fácil saber en qué consiste una interpretación humana que excluye las situaciones concretas de la vida de los personajes, sus ocupaciones e historia personal, el significado profundo de sus relaciones personales y de su identidad, su sexualidad, etc.). Todo esto, por lo demás, sigue confinado a lo que podría llamarse "análisis de contenido", en el cual se considera más lo que se dice que la forma de decirlo, en que se observa más el tema que la forma. Estas consideraciones pueden llegar hasta la "forma" propiamente dicha, hasta cuestiones de esta naturaleza: cómo entrega la novela el relato y cómo lo estructura, cómo delinea el carácter, qué punto de vista narrativo adopta. Parece evidente, por ejemplo, que en gran parte (aunque no del todo) el texto se identifica con Paul y adopta su punto de vista: como el argumento se ve principalmente con los ojos de ese personaje, su testimonio es el único con que realmente contamos. Al colocarse Paul en la primera línea del argumento, el padre se retira al fondo. Por lo general, la forma en que la novela trata a la señora Morel es más interna que la que emplea con el marido. Incluso podría decirse que está organizada de tal manera que tiende a poner de relieve a la esposa y a oscurecer al marido, recurso formal que refuerza las actitudes del protagonista. Es decir, la estructura del relato conspira con el inconsciente de Paul. Por ejemplo, no queda claro que Miriam, tal como la presenta el texto, sobre todo desde el punto de vista de Paul, en realidad sí merezca la impaciencia irritable que le produce, y muchos lectores han experimentado la incómoda impresión de que en cierta forma la novela es "injusta" con ella. (La Miriam de la vida real, Jessie Chimbers compartía decididamente esta opinión, lo cual, para lo que nos proponemos en este estudio no tiene ninguna importancia). Pero ¿cómo vamos a dar validez a esta sensación de injusticia, cuando el punto de vista de Paul se ubica constantemente "en primer plano" como nuestra fuente de pruebas supuestamente dignas de confianza?

Por otra parte, hay aspectos de la novela que parecen ir en contra de este enfoque particular. H. M. Daleski percibió bien estas cuestiones y escribió lo siguiente: "El peso del comentario hostil que Lawrence dirige contra Morel se equilibra con la simpatía inconsciente con que lo presenta dramáticamente, en cambio, la forma abierta en que ensalza a la señora Morel queda en tela de juicio debido a la dureza de su carácter en acción".[4] En términos que ya aplicamos a Lacan, la novela no dice exactamente lo que quiere decir ni quiere decir exactamente lo que dice. Esto en parte se puede explicar en términos psicoanalíticos: la relación edipal del chico con su padre es ambigua, pues Morel es a la vez querido e inconscientemente odiado como rival, y el chico procura proteger al padre contra los sentimientos agresivos que le inspira. Otra razón de dicha ambigüedad proviene de que en un nivel de la novela vemos muy bien que aunque Paul debe rechazar el mundo estrecho y violento de los mineros para aventurarse en la conciencia de clase media, por ningún concepto se admira sin reservas esta conciencia. En ella hay actitudes sojuzgadoras y opuestas a la vida, pero también hay actitudes valiosas, como puede verse en el carácter de la señora Morel. Es Walter Morel, lo afirma el texto, quien "negó al dios que lleva dentro de sí", pero resulta difícil sentir que esta forzada interpolación por parte del autor, solemne y estorbosa, merezca ser aceptada. La misma novela que nos *dice* una cosa, nos *muestra* lo contrario. Nos muestra cómo Morel sin duda continúa viviendo, no puede evitarnos ver cómo la disminución de Morel tiene mucho que ver con la organización narrativa que pasa de él a su hijo; también nos muestra, intencionalmente o no, que aun cuando Morel haya negado "el dios que lleva dentro de sí", la culpa, en última instancia, no recae sobre él sino sobre el capitalismo depredador que sólo lo empleó como engrane de la rueda productiva. El mismo Paul, decidido a liberarse del mundo de su padre, no puede enfrentarse a esas verdades y, explícitamente, tampoco la novela. Al escribir *Hijos y amantes,* Lawrence no sólo escribió sobre la clase obrera sino que quiso salir de ella precisamente escribiendo. Al referir incidentes como la reunión final de Baxter Dawes (en cierto sentido una figura paralela a la de Morel) con su esposa, la novela "inconscientemente" paga una compensación por haber exaltado a Paul (que ahora presenta un aspecto mucho más negativo) a expensas de su padre. El último pago de Lawrence como reparación por lo que hizo con Morel será Mellors, protagonista "femenino" si bien fuertemente varonil de *El amante de Lady Chatterley.* La novela nunca le permite a Paul expresar de lleno una crítica acerba del carácter dominante de su madre, muy justificada partiendo de ciertas pruebas "objetivas". Sin embargo, la forma en que se dramatiza la relación entre madre e hijo *nos* permite ver por qué eso tenía que ser así.

Al leer *Hijos y amantes* fijándonos en esos aspectos de la novela construimos lo que podría llamarse un "subtexto" de la obra, un texto que se mueve en el interior del libro, visible en ciertos puntos "sintomáticos" de ambigüedad, evasión o exagerada insistencia, y que nosotros como lectores podemos "escribir" aun cuando no lo haga la novela. Todas las obras literarias contienen uno o más de esos subtextos, y en un sentido se les podría llamar el "inconsciente" de la obra. La perspicacia de la obra -otro tanto ocurre con cualquier tipo de escrito— se relaciona íntimamente con su ceguera: lo que no dice y *cómo* no lo dice pueden ser cosas tan importantes como lo que efectivamente expresa. Lo que parece ausente, marginal o ambivalente puede proporcionar una pista decisiva sobre sus significados. No estamos sencillamente rechazando o invirtiendo "lo que dice la novela", discutiendo, por ejemplo, que Morel es el verdadero héroe y su mujer "el villano". No basta con decir que el punto de vista de Paul carece de valor: su madre, sin duda, genera más simpatía que su padre. Más bien estamos considerando lo que declaraciones de este tipo inevitablemente tienen que suprimir o no mencionar; estamos examinando las formas en que la novela no es totalmente idéntica a sí misma. Es decir, la crítica psicoanalítica no sólo puede ir en busca de símbolos fálicos; algo puede decirnos sobre cómo se forman en realidad los textos y revelar algo sobre el significado de esa formación.

La crítica literaria psicoanalítica puede dividirse, sin entrar en detalles, en cuatro clases que varían según el objeto en el cual fijan la atención. Pueden dar más importancia al *autor* de la obra,

---

[4] *The Forked Flame: A Study of D. H. Lawrence* (Londres, 1968), p. 43.

al *contenido* de la obra, a su *construcción formal* o al *lector.* La mayor parte de la crítica psicoanalítica pertenece a las dos primeras clases, las cuales, en realidad, son las más limitadas y problemáticas. Psicoanalizar al autor es una cuestión especulativa y se enfrenta exactamente al tipo de problemas que examinamos al discutir la importancia de la "intención autoral" en las obras de literatura. El psicoanálisis del "contenido" —comentario sobre las motivaciones inconscientes de los personajes o sobre la significación psicoanalítica de los objetos o sucesos que presenta el texto— tiene valor limitado, y, en la forma exagerada en que busca el símbolo fálico, muy a menudo es reductivo. Las incursiones esporádicas de Freud en el campo del arte y de la literatura correspondieron principalmente a esas dos modalidades. Escribió una fascinante monografía sobre Leonardo da Vinci, un ensayo sobre el "Moisés" de Miguel Ángel y algunos análisis literarios, entre los cuales se destaca el dedicado a *Gradiva,* novela corta del escritor alemán Wilhelm Jensen. Estos ensayos presentan un estudio psicoanalítico del autor tal y como se refleja en su obra, o bien examinan los síntomas del inconsciente en el arte (como podrían examinarse en la vida). En uno y otro caso se tiende a olvidar la "materialidad", la constitución formal específica del objeto propiamente dicho.

Igualmente inadecuada es la muy conocida opinión de Freud sobre el arte: lo compara con la neurosis.[5] Con esto quiso decir que al artista -como al neurótico— lo oprimen urgentes necesidades instintivas que lo llevan a alejarse de la realidad para acercarse a la fantasía. Sin embargo, al contrario de otros creadores de fantasías, sabe cómo aprovechar, modelar y quitar asperezas a sus ensueños de manera que resulten aceptables para los demás (pues como somos envidiosos y egoístas, según Freud, nos inclinamos a encontrar repulsivos los sueños de los demás). El poder de la forma artística es decisivo para modelar y suavizar asperezas; proporciona al lector o al espectador lo que Freud llama "placer anterior"; suaviza sus defensas contra la realización de los sueños de los demás y le permite anular la represión por un momento y gozar del placer prohibido de sus propios procesos inconscientes. Otro tanto podría decirse, en términos generales, de la teoría que Freud expone en *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905): las bromas expresan un impulso normalmente reprimido, agresivo o libidinal, que resulta socialmente aceptable gracias a la "forma" festiva, al ingenio y al juego de palabras.

Por consiguiente, las cuestiones relativas a la forma sí intervienen en las reflexiones de Freud sobre el arte; pero la imagen del artista como neurótico es demasiado simple, se parece a la caricatura que hace el ciudadano "formal y normal" de un romántico ensimismado y que vive en las nubes. Resulta mucho más sugerente para una teoría literaria psicoanalítica el comentario que Freud hace en su obra maestra, *La interpretación de los sueños* (1900), precisamente sobre la naturaleza de los sueños. Por supuesto, las obras literarias presuponen un trabajo consciente, lo cual no sucede con los sueños: en este sentido se asemejan más a las bromas y chistes que a los sueños. Teniendo en cuenta esta reserva, es muy significativo lo que Freud expone en su libro. Las "materias primas" de un sueño, lo que Freud denomina "contenido latente", son deseos inconscientes, estímulos corporales que se experimentan durante el sueño, imágenes cosechadas en las experiencias del día anterior; pero el sueño en sí mismo es producto de la intensa transformación de estos materiales, a lo cual se denomina "labor del sueño". Ya examinamos los mecanismos de la labor del sueño; son técnicas del inconsciente para condensar y desplazar sus materiales y para encontrar formas inteligibles de representarlos. Al sueño producto de esta labor, el sueño que en realidad recordamos, Freud lo denomina "contenido manifiesto". El sueño, entonces, no es sólo "expresión" o "reproducción" del inconsciente: entre el inconsciente y el sueño que tuvimos intervino un proceso de "producción" o de transformación. La "esencia" del sueño, considera Freud, no se halla en las materias primas o "contenido latente", sino en la labor del sueño propiamente dicha; esta "práctica" es lo que constituye el objeto de su análisis. Una etapa de la labor del sueño -que se conoce con el nombre de "revisión secundaria"— consiste en la reorganización del sueño para presentarlo como relato relativamente consistente y comprensible. La revisión secundaria sistematiza el sueño, llena los huecos, suaviza las contradicciones y

[5] Cf. El ensayo de Freud "Creative Writers and Day-Dreaming", en James Strachey (comp.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (Londres, 1953-1973), vol. IX.

reordena sus elementos caóticos para obtener una fábula más coherente.

La mayor parte de la teoría literaria que hasta aquí hemos examinado en el libro podría considerarse como una especie de "revisión secundaria" del texto literario. Con su búsqueda obsesiva de la "armonía", de la "coherencia", de la "estructura de fondo" o del "significado esencial", esa teoría llena los huecos del texto y suaviza sus contradicciones, para lo cual refrena sus aspectos dispares y suaviza sus conflictos. Esto tiene por objeto que el texto, por decirlo así, se "consuma" con mayor facilidad, y que se allane el camino para el lector, el cual ya no se sentirá molesto con ciertas irregularidades. Buena parte de los estudios literarios se dedican resueltamente a esa finalidad, "solucionan" con desenvoltura las ambigüedades y dejan el texto listo para que tranquilamente lo inspeccione el lector. Un ejemplo extremo de esta revisión secundaria —pero no completamente ajeno a buena parte de la interpretación crítica— es el tipo de enfoque que ve *La tierra baldía* de T. S. Eliot como la historia de una niña que da un paseo en trineo con su tío, el archiduque, cambia de sexo varias veces en Londres, interviene en la búsqueda del Santo Grial y termina pescando tétricamente en los bordes de una árida llanura. Los materiales -diversos y divididos- del poema de Eliot quedan sometidos a un relato coherente, y se unifican en un único ego los destrozados sujetos humanos que intervienen en la obra.

Buena parte de la teoría literaria que hemos examinado también tiende a considerar la obra literaria como "expresión" o "reflejo" de la realidad, o que pone en escena la experiencia humana, o encarna la intención del autor, o bien reproduce en sus estructuras las estructuras de la mente humana. En contraste con lo anterior, la exposición que Freud hace de los sueños nos permite ver la obra literaria no como reflejo sino como forma de producción. Igual que los sueños, la obra toma ciertas "materias primas" —el lenguaje, otros textos literarios, diferentes maneras de percibir el mundo- y los transforma en producto mediante el empleo de ciertas técnicas. Las técnicas mediante las cuales se lleva a cabo esta producción son los diversos recursos que conocemos con el nombre de "forma literaria". Al trabajar con sus materias primas, el texto literario tiende a someterlas a su propia forma de revisión secundaria: si no se trata de un texto revolucionario como *Finnegan´s Wake,* procurará organizarlos en un todo razonablemente coherente y consumible, aun cuando, como en *Hijos y amantes,* no siempre tenga éxito. Igual que el texto del sueño, también la obra literaria puede ser analizada, descifrada y desarmada con procedimientos que muestran algo de los procesos que intervinieron en su producción. Una lectura "ingenua" de la obra literaria puede no llegar al producto textual propiamente dicho como si yo escuchara el emocionante relato que usted hace de un sueño suyo pero sin molestarme por profundizar más. El psicoanálisis, por otra parte, es, en palabras de uno de sus intérpretes, una "sospecha hermenéutica": se interesa no sólo en "leer el texto" del inconsciente, sino en descubrir los procesos, la labor del sueño mediante los cuales se produjo el texto. Para ello enfoca en particular lo que se llama lugares "sintomáticos" del texto del sueño —deformaciones, ambigüedades, ausencias y supresiones que pueden proporcionar un modo de acceso de valor especial al "contenido latente" o impulsos inconscientes que intervinieron en la elaboración—. La crítica literaria, como vimos en el caso de la novela de Lawrence, puede hacer algo parecido al fijarse en lo que pueden parecer evasivas, ambivalencias y puntos de intensidad en el relato —palabras que no llegan a pronunciarse, palabras que se emplean con desusada frecuencia, el doble sentido, el decir lo que no se pensaba decir- puede comenzar a atravesar las capas de la revisión secundaria y sacar a luz algo del "subtexto" que, como si se tratara de un deseo inconsciente, la obra oculta y revela a la vez. Es decir: atiende no sólo a lo que él dice sino a la forma en que *funciona.*[6]

Algunos críticos literarios freudianos han seguido este proyecto hasta cierto punto. En su *The Dynamics of Literary Response* (1968) el crítico norteamericano Norman N. Holland, siguiendo a Freud, considera la literatura como el poner en movimiento en el lector la interacción de fantasías inconscientes y de defensas conscientes contra ellas. La obra resulta agradable porque aprovechando medios formales tortuosos transforma nuestras más hondas ansiedades y deseos en

[6] Acerca de la aplicación marxista de la teoría freudiana de los sueños al texto literario. Cf. Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production* (Londres, 1978), pp. 150-151, y Terry Eagleton, *Criticism and Ideology* (Londres, 1976), pp. 90-92.

significados socialmente aceptables. Si no "suavizara" esos deseos con su forma y su lenguaje, permitiéndonos dominarlos suficientemente y defendernos contra ellos, resultaría inaceptable; pero también resultaría inaceptable si meramente reforzara nuestras represiones. Esto, en efecto, casi no es otra cosa que expresar en estilo freudiano la vieja oposición que el romanticismo establecía entre el turbulento contenido y la forma armonizadora. La forma literaria, para el crítico norteamericano Simon Lesser, en su libro *Fiction and the Unconscious* (1957), encierra una ''influencia tranquilizadora que combate la ansiedad y exalta nuestro compromiso con la vida, el amor y el orden". Mediante ella, según Lesser, ''rendimos homenaje al superego". Pero ¿qué decir de las formas modernistas que pulverizan el orden, subvierten el significado y arrasan la confianza en nosotros mismos? ¿Es la literatura —únicamente— una especie de terapia? La obra posterior de Holland parece sugerir que opina así. *Five Readers Reading (1*975) estudia las respuestas inconscientes de los lectores a los textos literarios, con el fin de descubrir cómo los lectores adaptan sus identidades durante el proceso de interpretación, y descubren en sí mismos, no obstante, una tranquilizadora unidad. La firme opinión de Holland acerca de que es posible abstraer de la vida de un individuo una "esencia permanente" de la identidad personal, coloca su obra en la línea de la llamada "egopsicología" norteamericana, versión suavizada del freudismo que aleja la atención del "sujeto dividido" del psicoanálisis clásico y la proyecta a la unidad del ego. Es una psicología interesada en saber cómo se adapta el ego a la vida social mediante técnicas terapéuticas, se "encaja" al individuo en su papel natural y saludable como ejecutivo que desea ascender y que posee la marca conveniente de automóvil, y somete a tratamiento cualesquiera rasgos de su personalidad que parezcan perturbadores y que se alejan de la norma. Gracias a este género de la psicología, el freudismo, que empezó escandalizando y ofendiendo a una sociedad de clase media, se convierte en camino para comprender sus valores.

Dos críticos norteamericanos muy diferentes entre sí, ambos en deuda con Freud, son Kenneth Burke y Harold Bloom. El primero fusiona eclécticamente a Freud, a Marx y a la lingüística, y produce una sugerente visión de la obra literaria como una forma de acción simbólica. Harold Bloom se sirve de la obra de Freud para lanzar una de las teorías más atrevidas y originales del último decenio. Lo que en realidad hace Bloom es reescribir la historia literaria en función del complejo de Edipo. Los poetas viven angustiados a la sombra de un poeta "fuerte" que los antecedió, como hijos oprimidos por sus padres. Cualquier poema puede considerarse como intento para escapar de esa "angustia de la influencia" remodelando sistemáticamente un poema anterior. El poeta, encerrado en una rivalidad edipal con su castrante "precursor", procurará desarmar esa fuerza entrando a ella desde dentro, escribiendo en tal forma que revise, desplace y remodele el poema precursor. En este sentido puede considerarse que todos los poemas reescriben otros poemas, o que son "interpretaciones o captaciones defectuosas" de esos poemas, intentos por resguardarse de su fuerza aplastante a fin de que el poeta pueda abrirse un espacio donde desplegar su originalidad imaginativa. Todo poeta está "atrasado", es el último de una tradición. El poeta fuerte es el que tiene valor para reconocer ese atraso y se dispone a socavar el poder de su precursor. Cualquier poema, a decir verdad, no pasa de labor de zapa, de una serie de recursos que pueden considerarse como estrategias retóricas y como mecanismos de defensa psicoanalíticos para desbaratar y superar otro poema. El significado del poema constituye otro poema.

La teoría literaria de Bloom es un retorno apasionado y retador a la "tradición" romántica protestante que va de Spenser y Milton a Blake, Shelley y Yeats; una tradición expulsada por el linaje conservador anglocatólico (Donne, Herbert, Pope, Johnson, Hopkins) delineada por Eliot, Leavis y sus seguidores. Bloom es el portavoz profético de la imaginación creadora en la edad moderna, interpreta la historia como batalla heroica de gigantes o como un vigoroso drama psíquico, y pone su confianza en el "deseo de expresión" del poeta fuerte en su lucha por autooriginarse. Este esforzado individualismo romántico se opone ferozmente al *ethos* escéptico antihumanista de una edad desconstructiva. No cabe duda que Bloom ha defendido el valor de la "voz" poética individual y del genio contra sus colegas partidarios de Derrida (Hartman, De Man, Hillis Miller) en Yale. Espera poder arrancar de las garras de un criticismo desconstructivo —que en cierta forma respeta— un humanismo romántico que restaurará al autor, la intención y el poder

de la imaginación. Este humanismo hará la guerra al “sereno nihilismo lingüístico” que, con toda razón, Bloom discierne en buena parte de la corriente desconstructiva norteamericana: abandona la interminable anulación del significado determinado y considera la poesía como voluntad humana y afirmación. El tono valiente, apocalíptico, listo para entrar en batalla, erizado de términos esotéricos estrafalarios, es testigo del carácter tenso y desesperado de su empresa. La crítica de Bloom expone sin ambages el dilema del liberal moderno o del humanista romántico: por una parte, después de Marx, Freud y el postestructuralismo no es posible regresar a una fe humana serena y optimista, y, por la otra, cualquier humanismo que como el de Bloom ha soportado la atroz presión de esas doctrinas se halla fatalmente comprometido y contaminado por ellas. Las épicas batallas de gigantes de las que habla Bloom conservan el esplendor psíquico de una edad prefreudiana, pero han perdido la inocencia: son peleas domésticas, escenas de culpa, envidia, ansiedad y agresión. Ninguna teoría literaria humanística que haya pasado por alto tales realidades podría presentarse como reconocidamente “moderna”, pero cualquier otra teoría que les dé entrada tendrá que sentirse a la vez sosegada y amargada por ellas a tal grado que su propia capacidad para afirmarse se vuelve casi maniáticamente voluntariosa. Bloom avanza por la senda fácil de la desconstrucción norteamericana, y llega al punto de poder luchar a brazo partido para regresar a lo heroicamente humano, pero sólo recurriendo, al estilo de Nietzsche, “a la voluntad de poder y a la voluntad de persuasión” de la imaginación individual, destinada a continuar siendo arbitraria, basada en el gesto, en el movimiento. En este mundo exclusivamente patriarcal de padres e hijos, todo se centra con creciente estridencia retórica en el poder, en la lucha, en la fuerza de voluntad. Para Bloom, la crítica propiamente dicha es una forma de la poesía, así como los poemas son implícitamente crítica literaria de otros poemas. El que la interpretación crítica “dé resultado”, no es, en resumidas cuentas, cuestión de valor-verdad, sino que depende de la fuerza retórica del crítico. Se trata de un humanismo extremo, sin otro fundamento que su fe emprendedora, varada entre un racionalismo desacreditado y un escepticismo intolerable.

Una vez que Freud observaba a su nieto jugando en su cochecito, vio que arrojaba un juguete fuera del cochecillo y gritaba *fort!* (se fue), y que luego, tirando de una cuerda, lo recuperaba y gritaba *da!* (aquí). Este famoso juego del *fort-da* lo interpreta Freud en el libro *Más allá del principio del placer* (1920) como superación o dominio del niño ante la ausencia de su madre, pero también puede interpretarse como los primeros destellos de la forma narrativa. El *fort-da* quizá sea el relato más breve que pudiera uno imaginar: se pierde un objeto y a continuación se le recupera. Aun los relatos más complejos pueden interpretarse como variantes de este modelo: el patrón del relato clásico consiste en que se desbaratará un arreglo original que, al fin y al cabo, vuelve a la forma inicial. Desde este punto de vista el relato es una fuente de consuelo: los objetos perdidos constituyen para nosotros una fuente de ansiedad, símbolo de ciertas pérdidas inconscientes más profundas (el nacimiento, las heces, la madre) y siempre es placentero volverlos a encontrar seguros en su lugar. Según la teoría lacaniana, un objeto inicialmente perdido -el cuerpo de la madre— es lo que empuja hacia adelante la narración de nuestras vidas al impulsarnos a buscar sustitutos de ese paraíso perdido en el interminable movimiento metonímico del deseo. Para Freud, el esforzarse por regresar al lugar donde no puede sobrevenirnos ningún daño, a la existencia inorgánica anterior a la vida consciente es lo que nos mantiene en la lucha: nuestro apego compulsivo (Eros) es esclavo de la tendencia a la muerte (Tánatos). Algo debe perderse o quedar ausente para que una narración pueda desenvolverse: si todo permaneciera en su sitio no habría historia que contar. La pérdida es angustiosa pero también es emocionante: lo que no podemos poseer plenamente estimula el deseo, y ello constituye una fuente de satisfacción narrativa. Sin embargo, cuando se trata de algo que *jamás* lograremos poseer, la emoción o excitación puede hacerse intolerable y convertirse en disgusto. Nos hace falta saber que Tom Jones va a regresar a Paradise Hall y que Hércules Poirot dará con el asesino. Nuestra excitación encuentra una salida agradable, nuestras energías quedan astutamente atadas porque el relato nos mantiene en suspenso e incurre en repeticiones pero sólo como preparación para una placentera

liberación.[7] Pudimos soportar la desaparición del objeto porque en medio de nuestra inquietante incertidumbre nos acompañaba en secreto la convicción de que volvería a su lugar. *Fort* sólo tiene significado en relación con *da.*

Por supuesto, lo contrario también es verdad. Una vez instalados dentro del orden simbólico, no podemos considerar un objeto o poseerlo sin verlo inconscientemente a la luz de una posible ausencia sabiendo que su presencia es, en cierta manera, arbitraria y provisional. La partida de la madre constituye la preparación de su regreso, pero una vez que regresa no nos es posible olvidar que puede volver a desaparecer y quizá no regresar. La narrativa clásica de tipo realista es, en conjunto, una modalidad conservadora que cubre nuestra ansiedad ante la ausencia con el signo consolador de la presencia. Muchos textos modernistas como los de Brecht o los de Beckett, nos recuerdan que lo que estamos viendo pudo haber sucedido de otra manera o no haber sucedido. Si para el psicoanálisis la castración es el prototipo de toda ausencia —el temor del niño a perder su órgano sexual, la supuesta desilusión de la niña por haber "perdido" el suyo— entonces tales textos, como diría el postestructuralismo, aceptaron la realidad de la castración, la ineluctabilidad de la pérdida, la ausencia y la diferencia en la vida humana. Al leer esos textos se nos enfrenta al encuentro de dichas realidades, a arrancarnos de lo "imaginario" donde la pérdida y la diferencia son impensables, donde parecía que el mundo era para nosotros y viceversa. En lo imaginario no existe la muerte pues el que el mundo continúe existiendo depende de mi vida tanto como mi vida depende de la existencia del mundo. Sólo al entrar al orden simbólico nos enfrentamos al hecho de que podemos morir ya que, en realidad, la existencia del mundo no depende de nosotros. Mientras permanezcamos en un mundo imaginario del ser reconoceremos mal nuestra propia identidad (la vemos como fija y redondeada), y reconocemos mal la realidad al considerarla inmutable. En palabras de Althusser permanecemos en poder de la ideología, nos ajustamos a la realidad social —realidad natural - en vez de cuestionar críticamente cómo ella y nosotros fuimos construidos y por consiguiente, también podremos ser transformados.

Al discutir las teorías de Roland Barthes vimos hasta qué grado la literatura conspira en todas sus formas para impedir que se formulen esas interrogantes críticas. El signo "naturalismo" equivale al signo "imaginario" de Lacan: en ambos casos un mundo "dado", inevitable, confirma una identidad personal enajenada. Esto no significa que la literatura escrita de esa manera sea necesariamente conservadora en lo que *dice,* pero el radicalismo de sus afirmaciones puede verse minado por la forma en que las sostiene. Raymond Williams ha hablado de la interesante contradicción entre el radicalismo social de buena parte del teatro naturalista (por ejemplo, el de Shaw) y los métodos formales de esas obras dramáticas. El discurso de las obras puede urgir al cambio, a la crítica, a la rebeldía, pero las formas dramáticas —inventario de los muebles, afán por la verosimilitud "exacta"- inevitablemente nos imponen un sentido de la inalterable solidez de ese mundo social, de arriba a abajo, incluyendo el color de las medias de la sirvienta.[8] Para que el drama rompa con esas maneras de ver, necesitaría ir más allá del naturalismo y adoptar una modalidad más experimental (lo cual se observa en las últimas obras de Ibsen y en Strindberg). Estas formas transfiguradas pueden estremecer al público y sacarlo de la tranquilidad del reconocimiento, de la seguridad en uno mismo proveniente de la contemplación de un mundo bien conocido. A este respecto puede establecerse un contraste entre Shaw y Bertolt Brecht, el cual usa ciertas técnicas dramáticas (el llamado "efecto enajenante") para convertir en inquietantemente desconocidos los aspectos menos indiscutibles de la realidad social, y hacer que el público tenga de ellos una nueva conciencia crítica. Lejos de interesarse por reforzar en el público un sentido de seguridad, Brecht quiere, como él mismo lo dice, "crear contradicciones en el auditorio", perturbar sus convicciones, desmantelar y remodelar su identidad "cotidiana" y dejar claro que la unidad de esta individualidad es una ilusión ideológica.

Podemos encontrar otro punto de reunión de las teorías políticas y psicoanalíticas en las obras filosóficas de la feminista Julia Kristeva, en cuyo pensamiento influyó mucho Lacan. Ahora

---

[7] Véase Peter Brooks, "Freud´s Masterplot: Questions of Narrative", en Shoshana Felman (comp.), *Literature and Psychoanalysis* (Baltimore, 1982).

[8] CF. Raymond Williams, *Drama from Ibsen to Brecht* (Londres, 1968). Conclusión.

bien, para una feminista esa influencia plantea claramente un problema. El orden simbólico sobre el que escribe Lacan es, en realidad, el orden patriarcal sexual y social de la moderna sociedad clasista, estructurada en torno del falo como "significante trascendental", dominado por la Ley encarnada en el padre. No hay manera de que una feminista o profeminista pueda ensalzar indiscriminadamente el orden simbólico a expensas de lo imaginario: por el contrario, el carácter opresivo de las auténticas relaciones sociales y sexuales de tal sistema constituye precisamente el blanco de la crítica feminista. En su libro *La Révolution du langage poétique (*1974) Julia Kristeva opone a lo simbólico, más que lo imaginario, lo que ella denomina lo "semiótico". Con esto se refiere a un patrón o juego de fuerzas que pueden detectarse dentro del lenguaje, que representan una especie de residuo de la fase preedipal. En esta fase, el niño aún no tiene acceso al lenguaje ("infante" quiere decir "sin habla"), pero podemos imaginar que en su cuerpo se entrecruzan corrientes de impulsos que, hasta ese momento, se encuentran relativamente sin organización. Se puede considerar este patrón rítmico como una forma de lenguaje, aun cuando todavía no muy significativa. Para que "suceda" el lenguaje como tal, hay que desmenuzar, por decirlo así, esta corriente heterogénea, debe articularse con términos estables, para que, al entrar al orden simbólico, se reprima este proceso "semiótico". La represión, empero, no es total, pues lo semiótico puede aún verse como una especie de presión "pulsional" *(pulsare* = impulsar, empujar) dentro del lenguaje en cuanto a tono, ritmo y cualidades corporales y materiales, pero también en la contradicción, carencia de significado, desorganización, silencio y ausencia. Lo semiótico es el "otro" del lenguaje, pero íntimamente entrelazado a él. Como proviene de una fase preedipal, está unido al contacto del niño con el cuerpo de su madre, pero lo simbólico, como ya se vio, se asocia a la Ley del padre. Así, lo semiótico se relaciona estrechamente con la feminidad, aun cuando por ningún concepto sea un lenguaje exclusivo de las mujeres, ya que proviene de un período preedipal que no reconoce diferencias de sexo.

Julia Kristeva considera este "lenguaje" de lo semiótico como un medio para socavar el orden simbólico. En los escritos de algunos de los poetas simbolistas franceses y de otros escritores de vanguardia, los significados relativamente estables del lenguaje "ordinario" se ven acosados y rotos por esta corriente de significación, la cual lleva el signo lingüístico hasta el extremo; evalúa sus propiedades tonales, rítmicas y materiales, y establece un juego de impulsos inconscientes en el texto que amenaza con hacer naufragar los significados sociales aceptados. Lo semiótico es fluido y plural, una especie de agradable exceso creador que sobrepasa el significado preciso, y que se complace sádicamente en destruir o negar esos signos. Se opone a todas las significaciones fijas, trascendentales; y cómo las ideologías de la sociedad clasista moderna dominadas por los varones fundamentan su poder en dichos signos (Dios, el padre, el Estado, el orden, la propiedad, etc.), esta literatura se convierte en una especie de equivalente en el reino del lenguaje de lo que la revolución representa en la esfera política. El lector de esos escritos también se ve desorganizado o "descentrado" por esta fuerza lingüística, empujado a la contradicción, incapaz de adoptar una sola "posición-sujeto" sencilla en lo relativo a estas obras polimorfas. Lo semiótico trastoca todas las divisiones estrictas entre masculino y femenino (en una manera "bisexual" de escribir), y promete desconstruir todas las oposiciones escrupulosamente binarias —propio/impropio, norma/desviación, cuerdo/loco, mío/tuyo, autoridad/obediencia- mediante las cuales sobreviven las sociedades como la nuestra.

El escritor en lengua inglesa que quizá ejemplifique en forma más marcada las teorías de Julia Kristeva es James Joyce.[9] Ahora bien, algunos de estos aspectos también se observan claramente en Virginia Woolf, cuyo estilo fluido, difuso, sensual opone resistencia al tipo de mundo metafísico masculino que simboliza el filósofo M. Ramsay en *Al Faro.* El mundo de Ramsay funciona con base en verdades abstractas, divisiones tajantes y esencias fijas; es un mundo patriarcal pues el falo es símbolo de una verdad firme, axiomática que no es posible poner en duda. La sociedad moderna, como dirían los postestructuralistas, es "falocéntrica", también es, como ya vimos, "logocéntrica", pues cree que su discurso nos permite el acceso inmediato a la

[9] Véase Colin MacCabe, *James Joyce and the Revolution on the Word* (Londres, 1978).

verdad total) a la presencia de las cosas. Jacques Derrida combino ambos términos y acuñó el término "falogocéntrico" que sin matizar mucho, podríamos traducir como "fanfarrón, seguro de sí mismo". Por las características del "falogocentrismo", mediante las cuales conservan el control quienes ejercen el poder sexual y social, podría considerarse que la novela semiótica de Virginia Woolf constituye un reto.

Esto plantea una cuestión molesta muy discutida dentro de la teoría literaria feminista, acerca de si existe una manera de escribir específicamente femenina. La "semiótica" de Julia Kristeva no es, como ya vimos, *intrínsecamente* femenina; más aun, son varones casi todos los escritores "revolucionarios" que estudia. Sin embargo, como está estrechamente relacionada con el cuerpo materno, y porque existen complejas razones psicoanalíticas para sostener que las mujeres conservan con ese cuerpo una relación más estrecha que los hombres, podría suponerse que, en conjunto, esa literatura es más típica de la mujer. Algunas feministas han rechazado abiertamente esta teoría, pues afirman que sencillamente reinventa alguna esencia femenina de tipo no cultural, y quizá también porque sospechan que pudiera convertirse en algo más que una versión pomposa de la posición sexista, según la cual las mujeres parlotean. Opino que ninguno de estos criterios queda necesariamente incluido en la teoría de Julia Kristeva. Es importante comprender que lo semiótico no es una *alternativa* opuesta al orden simbólico, un lenguaje que podría emplearse en vez del discurso normal es, más bien, un proceso *dentro* de nuestros signo-sistemas convencionales que cuestiona y traspasa sus límites. En la teoría lacaniana se convierte en psicópata quien no sea capaz en absoluto de entrar al orden simbólico, de simbolizar su experiencia a través del lenguaje. Podría considerarse lo semiótico como una especie de límite interno o de línea fronteriza del orden simbólico. En este sentido, lo femenino también podría considerarse como existiendo en esa línea. Lo femenino se *construye* inmediatamente dentro del orden simbólico, como cualquier género, pero queda relegado a una situación marginal y se le considera inferior al poder masculino. La mujer se halla, a la vez, "dentro" y "fuera" de la sociedad masculina, es miembro románticamente idealizado de esa sociedad a la par que víctima exiliada. La mujer es a veces lo que se halla entre el hombre y el caos, y otras, la encarnación de ese mismo caos. Por eso perturba las bien establecidas categorías del régimen, debilita las bien definidas líneas divisorias. Dentro de la sociedad gobernada por varones, las mujeres están inalterablemente representadas por el signo, por la imagen, por el significado, sin embargo como también representan lo "negativo" de ese orden social, siempre existe en ellas algo residual, superfluo, irrepresentable que se niega a quedar representado allí.

Según este punto de vista, lo femenino —que es una forma del ser y del discurso no necesariamente idéntico a la mujer— significa una fuerza dentro de la sociedad que se le opone. El movimiento feminista es obviamente la posición política de ese criterio. El correlativo político de las teorías de Julia Kristeva -sobre una fuerza semiótica que echa por tierra todos los significados e instituciones estables— parecería como una especie de anarquismo. Si ese constante derrocamiento de todas las estructuras fijas constituye una respuesta inadecuada en el terreno político, otro tanto podría decirse en la esfera teórica acerca de que *ipso facto* es "revolucionario" el texto que socava o debilita el significado. Es muy posible que un texto haga eso en nombre de algún irracionalismo de derechas, o que no lo haga en nombre de nada en particular. Los argumentos de Julia Kristeva son peligrosamente formalistas y fácilmente caricaturizables: ¿leer a Mallarmé provocará la caída del Estado burgués? Por supuesto, no dice que tal cosa vaya a suceder, pero presta poquísima atención al *contenido* político de un texto, a las condiciones históricas en que se realiza el derrocamiento de lo significado y a las condiciones históricas en que todo esto se interpreta y emplea. El desmantelar el sujeto unificado no constituye por sí mismo un gesto revolucionario. Julia Kristeva observa atinadamente que ese fetiche: favorece grandemente al individualismo burgués, pero su obra tiende a detenerse en el punto donde el sujeto una vez fragmentado cae en la contradicción. En contraste con este criterio, para Brecht el desmantelamiento de nuestra supuesta identidad a través del arte no puede separarse de la práctica que produce una clase de sujeto humano completamente nueva, que tendría que conocer además de la fragmentación interna, la solidaridad social que tendría que conocer no sólo lo agradable del lenguaje libidinal sino también los logros relacionados

con la lucha en contra de la injusticia política. El anarquismo o el *libertarismo* implícito en las sugerentes teorías de Julia Kristeva no constituye el único tipo de política derivado del reconocimiento de que las mujeres — y ciertas obras literarias "revolucionarias" — plantean un problema radical a la sociedad existente precisamente porque establecen una frontera que no se atreven a cruzar.

Existe una conexión sencilla y evidente entre psicoanálisis y literatura que vale la pena tocar para concluir. Con razón o sin ella, la teoría freudiana considera que la motivación fundamental de toda la conducta humana consiste en la evitación del dolor y en la obtención del placer: es una forma de lo que en filosofía se denomina hedonismo. La razón por la cual la gran mayoría de la gente lee poemas, novelas y obras de teatro es porque le producen placer. Se trata de algo tan obvio que rara vez se menciona en las universidades. Bien sabemos que es difícil seguir teniendo gusto por la literatura después de haber pasado varios años estudiándola en las universidades (en todo caso en la mayoría de ellas). Muchos cursos universitarios de literatura parecen concebidos para evitar que se alcance ese gusto, ese placer. Quienes después de padecer esos cursos aun pueden gozar con una obra literaria deben considerarse o héroes o maniáticos. Como vimos en páginas anteriores, el hecho de que leer literatura sea por lo general una actividad placentera presenta un problema serio para quienes ven ante todo en la lectura una "disciplina" académica: era indispensable que la lectura en cierta forma inspirara temor y desanimara a fin de que las letras inglesas pudieran hacerse acreedoras al título de respetables parientes de los clásicos. Mientras tanto, fuera de los recintos universitarios la gente seguía devorando novelas románticas, históricas o espeluznantes sin tener la menor idea de las ansiedades académicas.

Es sintomático de esta curiosa situación que el término "gusto" o "placer" insinúe trivialidad: es una palabra mucho menos seria que el término "serio". Decir que un poema nos causa intenso placer parece, como juicio crítico, menos aceptable que afirmar nos pareció moralmente profundo. Es difícil no sentir que la comedia es más superficial que la tragedia. Entre los puritanos de Cambridge que hablan desangeladamente de "seriedad moral" y los hidalgos oxfordianos a quienes George Eliot les parece "divertido", parece que hay poco espacio para una teoría más adecuada acerca del placer. Pues bien, el psicoanálisis proporciona, entre otras cosas, precisamente esa teoría: su bien colmado arsenal intelectual se dedica a la investigación de cuestiones fundamentales como qué produce y qué no produce placer a la gente, cómo puede disminuir su infelicidad y hacer que aumente su felicidad. Si el freudismo es una ciencia interesada en el análisis impersonal de las fuerzas psíquicas, es una ciencia comprometida con la emancipación de los seres humanos de lo que frustra su realización y su bienestar. Es una teoría al servicio de la práctica transformante, y en esa medida sí presenta un paralelo con la política radical. Reconoce que el placer y el desagrado son cuestiones complejas en extremo, diferentes de los juicios de los críticos literarios tradicionales para quienes el hablar de placeres o repugnancias personales es sólo una expresión relativa al "gusto" que no es posible analizar más a fondo.

Para críticos así, el decir que a usted le agradó un poema constituye el punto final de la argumentación, pero para otro tipo de crítico es ahí mismo donde principia la argumentación.

Con esto no se sugiere que el psicoanálisis por sí mismo suministre la llave de ciertos problemas relativos al valor literario y al gusto. Ciertos trozos nos agradan o desagradan no sólo a causa del juego inconsciente de impulsos que provocan en nosotros, sino a causa de ciertos compromisos y predilecciones conscientes que compartimos. Existe una compleja interacción entre estas dos regiones, la cual debe demostrarse en el examen detallado de un texto literario en particular.[10] Los problemas literarios relativos al valor y al gusto parecerían encontrarse en las proximidades del punto de unión del psicoanálisis, de la lingüística y de la ideología, pero hasta la fecha es una cuestión poco estudiada. No obstante, sabemos lo suficiente para sospechar que es mucho más fácil decir por qué a alguien le agradan ciertas disposiciones de vocablos de lo que ha

[10] Consúltese mi ensayo "Poetry, Pleasure and Politics: Yeats´s 'Easter 1916'", en la revista *Formations* (Londres, aparecerá próximamente).

creído la crítica literaria convencional.

Hay algo aun más importante: es posible que mediante una comprensión más cabal del placer o del desagrado que los lectores encuentran en la literatura se pueda arrojar una luz no fuerte pero sí significativa sobre problemas serios relativos a la felicidad y a la infelicidad. Una de las tradiciones más fecundas nacidas de los libros de Freud es una que se halla muy alejada de lo que pueda preocupar a un Lacan: se trata de un tipo de obra psicoanalítico-política enfocada a la felicidad como factor que afecta a toda una sociedad. En este aspecto se destacan las obras del psicoanalista alemán Wilhelm Reich, las de Herbert Marcuse y las de otros miembros de la llamada escuela de Francfurt de investigaciones sociales.[11]

Vivimos en una sociedad que, por una parte, presiona para que busquemos el placer inmediato y, por la otra, impone en grandes sectores de la sociedad el aplazamiento indefinido de su obtención. Las esferas de la vida económica, política y cultural se "erotizan", se llenan de mercancías seductoras y de imágenes relucientes, mientras que las relaciones sexuales entre hombres y mujeres se vuelven enfermizas y desajustadas. En una sociedad así la agresión no se reduce a la rivalidad entre hermanos: se convierte en una destrucción nuclear cada vez más probable, en impulsos mortíferos legitimados como estrategia militar. A las satisfacciones sádicas del poder corresponden la conformidad masoquista de muchos de quienes carecen de poder. En esas condiciones el título del libro de Freud *Psicopatología de la vida cotidiana* adquiere un nuevo y ominoso significado. Una de las razones por las cuales necesitamos estudiar la dinámica del placer y de la repugnancia consiste en que necesitamos saber hasta que grado es probable que una sociedad soporte la represión y el aplazamiento, necesitamos conocer la forma en que el deseo puede abandonar fines dignos de estimación y dirigirse a lo trivial y degradante, debemos estar enterados de por qué hombres y mujeres a veces están preparados para padecer opresión e indignidades, y conocer, asimismo, los límites probables de esa sumisión. La teoría psicoanalítica puede enseñarnos mucho acerca de por qué la mayoría de la gente prefiere a John Keats y no a Leigh Hunt: también puede aumentar nuestro conocimiento sobre la naturaleza de una "civilización que deja insatisfechos a tan gran número de quienes pertenecen a ella y los empuja a la rebelión, [...] y que ni tiene ni merece probabilidades de vivir mucho".

[11] Véase Wilhelm Reich, *The Mass Psychology of Fascism* (Harmondsworth, 1975); Herbert Marcuse, *Eros y civilización, y El hombre unidimensional*. Consúltese también Theodor Adorno *et al.*, *The Authoritation Personality* (Nueva York, 1950); en lo concerniente a Adorno y la Escuela de Francfurt, Martin Jay, *The Dialectical Imagination* (Boston, 1973); Gillian Rose, *The Melancholy Science: An Introduction to the Thougth of Theodor Adorno* (Londres, 1978) y Susan Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectic* (Hassocks, 1977).

CONCLUSIÓN: CRÍTICA POLÍTICA

En las páginas de este libro hemos considerado un buen número de problemas propios de la teoría literaria, pero aun no se ha dado respuesta a la más importante de estas cuestiones: ¿De qué trata en el fondo la teoría literaria? Por principio de cuentas ¿para qué ocuparse de ella? ¿Acaso no existen en el mundo cuestiones más importantes que los códigos, los significantes y los lectores?

Consideremos únicamente una de esas cuestiones. Se calcula que ahora mismo, en el momento que estoy escribiendo, en el mundo hay más de 60.000 bombas nucleares cuya capacidad destructiva es miles de veces superior a la que se lanzó sobre Hiroshima. Cada vez es más probable que esas armas se empleen antes de que usted y yo nos muramos. El costo aproximado de esos artefactos es de 500 billones de dólares al año, es decir 1,3 billones de dólares diarios. El cinco por ciento de esa suma —25 billones de dólares— contribuiría enormemente a aliviar los problemas del paupérrimo Tercer Mundo. Quien pensara que la teoría literaria es más importante que esas cuestiones se le podría considerar más o menos excéntrico, pero quizá un poquito menos excéntrico que quien pensara que entre esos dos tópicos existe alguna relación ¿Qué tiene que ver la política internacional con la teoría literaria? ¿A qué viene que con maniática insistencia se haga intervenir a la política en la discusión?

De hecho, no hay necesidad de llevar la política a la teoría literaria: siempre ha estado ahí desde el principio, como en el deporte sudafricano. Al hablar de lo político me refiero únicamente a la forma en que organizamos nuestra vida social en común y a las relaciones de poder que ello presupone. En las páginas de este libro he procurado demostrar que la historia de la teoría literaria moderna es parte de la historia ideológica de nuestra época. Desde Percy Bysshe Shelley hasta Norman N. Holland la teoría literaria ha estado indisolublemente ligada a las ideas políticas y a los valores ideológicos. Sin duda, la teoría literaria es menos un objeto de investigación intelectual por propio derecho que una perspectiva especial desde la cual se observa la historia de nuestra época. Y esto no debe sorprendernos en lo más mínimo. Cualquier conjunto de teorías referente al significado, a los valores, al lenguaje, a los sentimientos y a la experiencia humanos inevitablemente tendía que referirse a conceptos muy hondos sobre la naturaleza tanto de los individuos humanos como de las sociedades, los problemas de la sexualidad y del poder, las interpretaciones del pasado, los puntos de vista sobre el presente y las esperanzas para el porvenir. No se trata de *lamentar* que las cosas sean así, de recriminar a la teoría literaria porque se mezcle en esas cuestiones, lo cual quizá no ocurriría con una teoría literaria pura desligada de ellas. Ahora bien, tal teoría literaria "pura" no pasa de ser un mito académico: algunas de las teorías estudiadas en el presente libro son tanto más ideológicas cuanto más se empeñan en hacer completamente a un lado la historia y la política. No se debe censurar a las teorías literarias por tener características políticas sino por tenerlas encubierta o inconscientemente, por la ceguera con que presentan como verdades supuestamente “técnicas”, “axiomáticas”, “científicas” o “universales” doctrinas que, si se reflexiona un poco sobre ellas, se ve que favorecen y refuerzan intereses particulares de grupos particulares en épocas particulares. Con el título de esta parte del libro — “Conclusión: Crítica Política”— no se quiso decir: “Por fin, una opción política”; se quiso decir: “La conclusión es que la teoría literaria que hemos estudiado es política”.

No se trata exclusivamente de que tales prejuicios estén encubiertos o sean inconscientes. Algunas veces, como en el caso de Matthew Arnold, no son ni lo uno ni lo otro: en otras ocasiones —por ejemplo en la obra de T. S. Eliot -están encubiertos pero por ningún motivo son inconscientes. Lo censurable no es que la teoría literaria sea política, o que por olvidarse de ello tienda a desorientar lo verdaderamente censurable es su tipo de política. La objeción puede resumirse diciendo que la gran mayoría de las teorías literarias bosquejadas en este libro más que poner en tela de juicio han reforzado cosas que el sistema de poder da por sentadas (y que en nuestros días tienen las consecuencias que en parte acabo de describir). Con esto no quiero decir que Matthew Arnold haya sido partidario de las armas nucleares, o que no haya muchos buenos

teóricos literarios que no estén en desacuerdo en una u otra forma con un sistema en el cual algunos se enriquecen con las ganancias provenientes de la fabricación y comercio de armamentos mientras que otros se mueren de hambre en la calle. No creo que a muchos teóricos y críticos literarios —quizá la mayoría— no les preocupe un mundo donde algunas economías se hallan estancadas o desequilibradas al cabo de años y años de explotación colonial, dominadas por el pago de deudas paralizantes contraídas con el capitalismo occidental, ni que todos los teóricos literarios apoyen despreocupadamente una sociedad como la nuestra donde buena parte de la riqueza de los particulares está en manos de una minúscula minoría mientras yacen arruinados servicios humanos referentes a educación, cultura, esparcimiento, todo ello a expensas de las grandes mayorías. Lo que sucede es que no consideran que la teoría literaria tenga nada que ver con esas cuestiones. Yo opino, como ya comenté, que la teoría literaria tiene nexos importantes con ese sistema político pues, a sabiendas o no, ha coadyuvado a sostener y fortalecer sus postulados.

La literatura, se nos dice, se relaciona directamente con el tipo de vida de hombres y mujeres es más concreta que abstracta, presenta la vida en su variedad polifacética y rechaza la estéril investigación conceptual para sentirse viva y gozar de ello. Paradójicamente, la historia de la teoría literaria moderna equivale a un relato donde se describe el afán por escapar de la realidad para refugiarse en una serie de opciones al parecer interminable: el poema propiamente dicho, la sociedad orgánica, las verdades eternas la imaginación, la estructura de la mente humana, el mito, el lenguaje, etc. Esta huida de la historia real es en parte comprensible como reacción contra la crítica de corte antiguo, históricamente reduccionista, que predominó durante el siglo XIX. Por otra parte, el extremismo de la reacción alcanzó proporciones notables. Es precisamente el *extremismo* de la teoría literaria, su rechazo —obstinado, pertinaz, de fecundos recursos— de las realidades sociales e históricas, lo que más atrae la atención de quien estudia sus documentos (aun cuando "extremismo" sea un término que más comúnmente se aplica a quienes llaman la atención sobre el papel de la literatura en la vida real). Sin embargo, incluso cuando huye de las ideologías modernas la teoría literaria revela su complicidad —a menudo inconsciente— con ellas pone de manifiesto su elitismo, sexismo o individualismo precisamente en el lenguaje "estético" o "no político" que le parece natural emplear en el texto literario propiamente dicho. Da ante todo por hecho que en el centro del mundo se encuentra el yo individual contemplativo, inclinado sobre un libro, luchando por entrar en contacto con la experiencia, la verdad, la realidad, la historia o la tradición. Por supuesto, otras cosas también tienen importancia —ese individuo sostiene relaciones personales con otros, y siempre somos mucho más que simples lectores— pero es verdaderamente notable la gran frecuencia con que esa conciencia individual, colocada dentro de un pequeño círculo de relaciones, termina siendo la piedra de toque de todo lo demás. Mientras más nos alejamos de la rica interioridad de la vida personal —en esto la literatura ofrece el más acabado ejemplo- más aumenta lo monótono, lo mecánico y lo impersonal de nuestra existencia. En la esfera literaria este punto de vista equivale a lo que en el terreno social se denomina individualismo posesivo, por mucho que aquella actitud se estremezca a la vista de esta otra, refleja los valores de un sistema político que subordina lo social de la vida humana a la empresa individual solitaria.

Comencé este libro diciendo que la literatura no existe. Entonces ¿cómo es posible que exista la teoría literaria? Hay dos formas bien conocidas para que una teoría pueda proporcionarse a sí misma un objetivo claro y una identidad. O bien se autodefine en función de sus *métodos* particulares de investigación o se autodefine en función del *objeto* particular que se investiga. Cualquier intento para definir la teoría literaria en función de un método distintivo está condenada al fracaso. Se supone que la teoría literaria reflexiona sobre la naturaleza de la literatura y de la crítica literaria. Pero piense un momento en cuántos métodos intervienen en la crítica literaria. Puede hablarse de que el poeta padeció de asma en la infancia, o bien examinar las formas sintácticas que adopta. Puede uno fijarse en la musicalidad con que pronuncia ciertas letras, o analizar la fenomenología de la lectura, o relacionar la obra literaria con el estado en que se encuentra la lucha de clases o averiguar cuántos ejemplares se vendieron de un libro. Estos métodos no tienen ninguna significación en común. De hecho tienen más en común con otras

"disciplinas" —la lingüística, la historia, la sociología, etc. — Desde el punto de vista de la metodología, la crítica literaria es un "no tema". Si la teoría literaria es una especie de "metacrítica", una reflexión crítica sobre la crítica, la consecuencia es que también es un "no tema".

Quizá haya que buscar en otra parte la unidad de los estudios literarios. Quizá la crítica literaria y la teoría literaria se refieran exclusivamente a cualquier forma de hablar (por supuesto, a cierto nivel de "competencia") sobre un objeto llamado literatura. Quizá sea el objeto, no el método, lo que distingue y delimita el discurso. Mientras el objeto permanezca relativamente estable, podemos pasar tranquilamente y sin desorientarnos del método biográfico al mitológico y al semiótico. Pero, como asenté en la Introducción la literatura carece de esa estabilidad. La unidad del objeto es tan ilusoria como la unidad del método. "La literatura", como dijo alguna vez Roland Barthes, "es lo que se enseña".

Quizá esta falta de unidad metodológica en los estudios literarios no deba preocuparnos más de la cuenta. Al fin y al cabo se pasaría de atrevido quien quisiera definir la geografía o la filosofía, o estableciera diferencias bien marcadas entre la sociología y la antropología, o definiera la "historia" sin más ni más. Quizá debiéramos ensalzar la pluralidad de métodos críticos, adoptar una posición tolerantemente ecuménica y alegrarnos porque nos liberamos de la tiranía que ejercería un procedimiento único. Sin embargo, antes de ponernos excesivamente eufóricos, debemos fijarnos en que aquí también aparecen ciertos problemas. Por principio de cuentas, no todos estos métodos son mutuamente compatibles. Por muy liberales y generosos que deseemos ser, es probable que el tratar de combinar estructuralismo, fenomenología y psicoanálisis nos lleve a un colapso nervioso en vez de a una brillante carrera literaria. Los críticos que hacen ostentación de su pluralismo, usualmente pueden hacerlo porque los diferentes métodos en que están pensando no son tan diferentes después de todo. Además, algunos de esos "métodos" a duras penas podrían considerarse como tales. A muchos críticos literarios les desagrada hasta la idea de método y prefieren trabajar a base de vislumbres y corazonadas, de intuiciones y percepciones súbitas. Quizá tenga ventajas el hecho de que esta forma de proceder no se haya todavía introducido en la medicina o en la ingeniería aeronáutica, pero aun así no debería tomarse completamente en serio esta modesta forma de descartar el método pues las vislumbres y corazonadas que uno pueda tener dependerán de una estructura de supuestas intuiciones, a menudo tan tenaz como la de cualquier estructuralista. Es realmente notable que tal "crítica intuitiva", basada no en el "método" sino en la "sensibilidad inteligente", a menudo parece no intuir; pongamos por caso la presencia de valores ideológicos en la literatura. Sin embargo, no hay razón —lo reconocen estos mismos críticos— para que no se intuya esa presencia. Se tiene la impresión de que algunos críticos tradicionales sostienen que otras personas son partidarias de las teorías pero que ellos prefieren leer la literatura linealmente. Es decir, ninguna predilección ni teórica ni ideológica se interpone entre ellos y el texto: no es ideológico describir como resignación madura el mundo de las últimas obras de George Eliot, pero sí lo es afirmar que da muestras de evasión y de compromiso. Es, por lo tanto, difícil discutir con esos críticos sobre preconcepciones ideológicas porque el poder que la ideología ejerce sobre ellos queda clarísimo en el hecho de estar convencidos de la "inocencia" o "pureza" de su forma de leer. Leavis fue "doctrinal" cuando atacó a Milton, pero no C. S. Lewis cuando lo defendió. Los críticos feministas son quienes insisten en confundir la literatura con la política al examinar las imágenes novelescas del sexo, y no los críticos convencionales que obran políticamente al argüir que la Clarissa de Richardson es en gran parte culpable de que la hayan violado.

Aún sí, el hecho de que algunos métodos críticos sean menos metódicos que otros hasta cierto punto pone en aprietos a los pluralistas que creen que en todo se encuentra algo de verdad. (Este pluralismo teórico también tiene su correlato político: el buscar comprender todos los puntos de vista muy a menudo sugiere que uno se encuentra desinteresadamente por encima de esas cosas o en el justo medio, y que desea resolver criterios opuestos dentro de un consenso que implica rechazar esta verdad la solución de ciertos conflictos se halla únicamente en un lado). La crítica literaria se parece a un laboratorio donde parte del personal está sentado ante los tableros que controlan los aparatos y vestido con batas blancas, mientras que los demás juegan a cara o

cruz con una moneda o hacen cosas de este tipo. Los aficionados elegantes chocan con los profesionales inflexibles, y al cabo de unos cien años de "letras inglesas" aún no se decide a cual campo pertenece realmente esta asignatura. Este dilema es producto de la historia especial de las letras inglesas, y no tiene verdadera solución porque lo que está en juego es mucho más que una mera polémica sobre los métodos o sobre la falta de ellos. En el fondo los pluralistas son ilusos porque lo que está en juego en la contienda entre diferentes teorías o "no teorías" literarias se halla integrado por estrategias ideológicas en competencia y relacionadas precisamente con el destino de los estudios de letras inglesas en la sociedad moderna. El problema con la teoría literaria es que ni puede derrotar a las ideologías dominantes del capitalismo industrial de los últimos tiempos ni puede unirse a ellas. El humanismo liberal busca oponerse a tales ideologías o al menos modificarlas, por una parte, con la aversión que siente por lo tecnocrático y, por la otra, fomentando la integridad espiritual en el seno de un mundo hostil. Ciertas variedades de formalismo y de estructuralismo tratan de adueñarse de la racionalidad tecnocrática de esa sociedad y así incorporarse a ella. Northrop Frye y los partidarios de la Nueva Crítica pensaron que habían logrado una síntesis de ambas posiciones, pero ¿cuántos estudiantes de literatura los leen hoy en día? El humanismo liberal se redujo a una conciencia impotente de la sociedad burguesa, fina, sensible e ineficaz, y el estructuralismo casi se ha convertido en pieza de museo.

La impotencia del humanismo liberal es síntoma de su relación esencialmente contradictoria con el capitalismo moderno. Aunque forma parte de la ideología "oficial" de esa sociedad, y a pesar de que las "humanidades" existen para reproducirla, al orden social dentro del cual en cierto sentido existe casi no le puede dedicar ningún tiempo ¿A quién le interesa el carácter único del individuo, las verdades imperecederas de la condición humana, o el carácter casi sensual de las experiencias que se viven en las relaciones internacionales o en las reuniones del consejo de administración de la Standard Oil? La forma reverente con que el capitalismo se quita el sombrero ante las artes es obviamente una manifestación hipócrita, excepto cuando puede colgar en la pared pinturas que representan una buena inversión. Sin embargo, los Estados capitalistas continúan destinando fondos a la educación superior en los departamentos de humanidades y aunque esos departamentos son por lo general los primeros cuyos presupuestos se recortan salvajemente cuando el capitalismo pasa por una de sus crisis periódicas, es dudoso que sólo sea por hipocresía o por temor a mostrar su filisteísmo por lo que se siente obligado a brindar ese apoyo, así sea a regañadientes. La verdad es que el humanismo liberal es a la vez muy ineficaz y la mejor ideología de lo humano que la actual burguesía social tiene a su disposición. Lo "individual con características únicas" ciertamente es importante cuando se trata de defender el derecho de los empresarios a percibir utilidades a la vez que dejan sin trabajo a hombres y mujeres. El individuo debe tener a toda costa "derecho a escoger", siempre y cuando, por supuesto, esto signifique tener derecho a pagar a los propios hijos una educación costosa en escuelas particulares mientras otros niños carecen de desayunos escolares, pero no el derecho de las mujeres a decidir, en principios de cuentas, si quieren tener hijos. Las "verdades imperecederas de la condición humana" incluyen la libertad y la democracia, cuyas esencias se encarnan en nuestro modo particular de vida. El "carácter sensual de las experiencias vividas" podría traducirse aproximadamente diciendo que es una reacción que le brota a uno de las entrañas juzgando de acuerdo a los hábitos, los prejuicios y el sentido común en vez de basarse en algún conjunto de ideas discutibles, inconvenientes y áridamente teóricas. Al fin y al cabo todavía hay lugar para las humanidades, por mucho que las desprecien quienes nos garantizan libertad y democracia.

Los departamentos de literatura en las instituciones de educación superior son, por lo tanto, parte del aparato ideológico del Estado capitalista moderno. No son aparatos totalmente dignos de confianza pues las humanidades encierran muchos valores, significados y tradiciones opuestos a las prioridades sociales de ese Estado, llenos de una sabiduría y experiencia que va más allá de la comprensión estatal. Además, si se permite que muchos jóvenes no hagan nada durante algunos años excepto leer libros y conversar entre sí, entonces es posible que en determinadas circunstancias históricas más amplias no sólo comiencen a cuestionar algunos de los valores que se les transmitieron sino que comiencen a poner en tela de juicio la autoridad con que se los

transmitieron. Por supuesto que no hay peligro en que los estudiantes cuestionen los valores que les fueron transmitidos; al fin y al cabo parte del significado de la educación superior radica en capacitarlos para ese cuestionamiento. El pensamiento independiente, la disensión crítica y la dialéctica razonada son parte de la esencia de una educación humana. Casi nadie exigiría que el ensayo que usted escriba sobre Chaucer o Baudelaire llegue inexorablemente a ciertas conclusiones fijadas de antemano. Lo único que se le pide es que manipule un lenguaje específico de una manera aceptable. El tener un título donde el Estado certifica que usted terminó satisfactoriamente los estudios correspondientes a la carrera de letras equivale a decir que usted está capacitado para hablar y escribir de determinada manera. Esto es lo que se enseña, examina y certifica, no lo que usted piense o crea, ya que lo "pensable", por supuesto, quedará restringido por el lenguaje. Usted puede pensar o creer lo que quiera, siempre y cuando pueda hablar en ese lenguaje específico. A nadie le importa particularmente lo que usted diga, ni la posición moderada, radical o conservadora que adopte, siempre y cuando esa posición sea compatible con una forma específica de discurso y pueda articularse dentro de esa forma. Pero ocurre que ciertos significados y posiciones no pueden articularse dentro de ese marco. Es decir: los estudios literarios se refieren al significante, no al significado. Quienes fueron contratados para enseñarle esta forma de discurso recordarán si usted supo o no supo expresarlo competentemente, aun mucho después de haber olvidado lo que usted dijo.

Los teóricos literarios, junto con los críticos y los profesores, más que impartidores de una doctrina son guardianes del discurso. Su labor consiste en preservar ese discurso, ampliarlo y explicarlo cuando sea necesario, defenderlo contra otras formas de discurso, iniciar a los novatos y decidir si han logrado o no dominarlo. El discurso en sí mismo carece de significado definido, lo cual no quiere decir que no encierre ciertas presuposiciones; es como una red de significantes capaz de encerrar todo un campo de significados, de objetos y de prácticas. Ciertos textos o escritos se seleccionan por ser más adaptables que otros a este discurso, y constituyen lo que se conoce como literatura o "canon literario". El que por lo general se considere que este canon es bastante fijo —e incluso, a veces, eterno e inmutable— es en cierta forma irónico, ya que como el discurso literario crítico no tiene significado definido puede, si así lo desea, fijar su atención casi en cualquier tipo de escritos. Algunos de los más acalorados defensores del canon de vez en cuando han demostrado como puede operar el discurso en escritos "no literarios". Esto, sin duda, es motivo de desconcierto para la crítica literaria que circunscribe para su propio uso un objeto especial -la literatura- pero existe como un conjunto de técnicas discursivas que no tienen ninguna necesidad de limitarse tan sólo a ese objeto. Si en una fiesta no tiene usted nada mejor que hacer, siempre puede intentar hacer un análisis crítico literario de la reunión, hablar de sus estilos y géneros, hacer distinciones entre sus matices más significativos o concretar sus sistemas de signos. Un "texto" así puede resultar tan rico como alguna de las obras canónicas, y sus disecciones tan ingeniosas como las de Shakespeare. Por eso, una de dos: o la crítica literaria confiesa que puede manejar una fiesta con la misma facilidad con que se ocupa de Shakespeare (en este caso correría el peligro de perder identidad y objeto), o reconoce que las fiestas se pueden analizar en forma interesante a condición de que se les cambie el nombre, algo así como etnometodología o fenomenología hermenéutica. Se interesa precisamente en la literatura porque es más valiosa y provechosa que cualquier otro de los textos a los que puede dedicarse el discurso crítico. El inconveniente de esta afirmación radica en su evidente falsedad: muchas películas y obras de filosofía tienen mucho más valor que gran parte de lo que se incluye dentro del canon literario. Y no es que sean valiosas desde otro punto de vista: pueden contener objetos de valor precisamente en el sentido en que la crítica define el término. Quedaron excluidas de lo que se estudia no por su "inadaptabilidad" al discurso sino por la autoridad arbitraria de la institución literaria.

Otra razón por la cual la crítica literaria no puede justificar su autolimitación a ciertas obras apelando a su "valor" es que la crítica forma parte de una institución literaria que, en primer lugar, concede a esas obras la categoría de valiosas. Las fiestas no son lo único que necesita *ser convertido* en objeto literario de valor sometiéndolo a un tratamiento específico: lo mismo ocurrió con Shakespeare. Shakespeare no era literatura por todo lo alto convenientemente al alcance de la

mano y felizmente descubierta por la institución literaria; es literatura por todo lo alto porque la institución le asignó esa dignidad. Esto no significa que Shakespeare no sea de veras gran literatura (cuestión referente a lo que la gente opine sobre él) porque no hay literatura “de veras” grande ni “de veras” insignificante si se desliga de las formas en que se considera lo escrito dentro de las formas específicas de la vida social e institucional. Existe una infinidad de formas de tratar a Shakespeare, pero no todas ellas cuentan como crítica literaria. Quizá el propio Shakespeare, sus amigos y actores, no hablaban de sus obras en alguna forma que nosotros pudiéramos considerar propia de la crítica literaria. Quizá algo de lo más interesante que pudiera decirse sobre los dramas shakesperianos tampoco encajará dentro de la crítica literaria. Ésta selecciona, procesa, corrige y rescribe textos de conformidad con ciertas normas institucionalizadas de lo “literario” (normas siempre discutibles e históricamente variables). Si bien dije que el discurso crítico carece de significado determinado, sin duda existen muchas formas de hablar de literatura a las que excluye el discurso crítico, y muchas maniobras y estrategias que descalifica por inválidas, ilícitas, carentes de crítica, inanes. Su aparente generosidad en el nivel del significado sólo es equiparable a su intolerancia sectaria en el nivel del significante. Por así decirlo, se reconocen y a veces se toleran los dialectos regionales del discurso, pero a condición de que no parezcan una lengua totalmente diferente. Obrar así es reconocer con absoluta claridad que el discurso crítico es poder. Encontrarse en el interior del discurso equivale a no tener ojos para ver ese poder, ¿pues qué cosa es más natural y no dominante que hablar nuestra propia lengua?

El poder del discurso crítico se mueve en varios niveles. Existe el poder que realiza con el lenguaje labores “policíacas” que determina que ciertas afirmaciones deben quedar excluidas porque no se adaptan a lo que resulta aceptable decir. Existe el poder que vigila lo que se escribe y lo clasifica en "literario y no literario”, en permanentemente grandioso y efímeramente popular. Existe el poder de la autoridad frente a los demás, las relaciones de poder entre quienes definen y preservan el discurso y entre quienes, debidamente seleccionados, pueden ingresar al discurso. Existe el poder de dar un certificado —o de negarlo— a quienes se considera capaces de emplear el discurso bien o mal. En fin, se trata de las relaciones de poder entre la institución académico-literaria, en cuyo seno ocurre todo lo anterior y los intereses de poder dominantes en la sociedad en general, cuyas necesidades ideológicas resultan beneficiadas y cuyo personal se reproduce gracias a la preservación y extensión controlada del discurso en cuestión.

He afirmado que las posibilidades de extensión -teóricamente ilimitadas- del discurso crítico, el hecho de que sólo arbitrariamente se reduzca a la “literatura”, es o debiera ser motivo de vergüenza para los guardianes del canon. Los objetos de la crítica, como los del impulso freudiano, en cierto sentido son contingentes e irreemplazables. Aun cuando parezca irónico, la crítica sólo se dio realmente cuenta de este hecho cuando, al tener la impresión de que su humanismo liberal se estaba quedando sin combustible, buscó ayuda en métodos críticos más ambiciosos o rigurosos. Pensó que al añadir una pizca de juicioso análisis histórico aquí o ingiriendo allá una dosis prudente de estructuralismo, podría explotar enfoques que de otra forma resultarían extraños para apuntalar su decreciente haber espiritual. Pero quizá se enredaron las cosas. No es posible dedicarse a un análisis histórico de la literatura sin reconocer que la literatura misma es una invención histórica reciente: no se pueden aplicar herramientas estructuralistas a *El paraíso perdido* sin reconocer que esas mismas herramientas pueden aplicarse al tabloide *Daily Mirror.* Así, la crítica puede autoapuntalarse pero corriendo el riesgo de perder su objeto definidor. Se enfrenta a una alternativa poco envidiable, o ahogarse o sofocarse. Si la teoría literaria insiste más de la cuenta en sus propias implicaciones, se anulará a sí misma a fuerza de argumentar.

Yo sugeriría que lo mejor que puede hacer es lo siguiente: la acción lógica final en un proceso que principio por reconocer que la literatura es una ilusión, sería reconocer que la teoría también es una ilusión. Por supuesto que no es una ilusión en el sentido de que haya yo inventado a las personas cuya obra discutí en este libro. Northrop Frye y F. R. Leavis existen de verdad. Es una ilusión, en primer lugar, porque la teoría literaria -espero haberlo demostrado— no pasa de ser una rama de las ideologías sociales, carente en absoluto de unidad o identidad que la puedan diferenciar adecuadamente de la filosofía, de la lingüística, de la psicología, del pensamiento

cultural o sociológico. En segundo lugar, porque la única esperanza que tiene de distinguirse —aferrándose a un objeto llamado literatura- está fuera de lugar. Debemos concluir, entonces, que más que una introducción este libro es una nota necrológica, y que hemos terminado por enterrar el objeto que intentábamos exhumar.

En otras palabras, mi intención no es oponer las teorías literarias que examiné críticamente a una teoría literaria mía que pretendiera ser más aceptable políticamente. Si algún lector estuvo esperando ansiosamente una teoría marxista evidentemente no estuvo leyendo con la debida atención. Sin duda existen teorías marxistas y feministas de la literatura que, en mi opinión, valen más que cualquiera de las teorías que discutí en estas páginas (y que el lector puede consultar en las obras que se citan en la bibliografía). Pero no se trata exactamente de esto, sino de ver si es posible hablar de teoría literaria sin perpetuar la ilusión de que la literatura existe como objeto de conocimiento distinto y delimitado, o si es preferible sacar las consecuencias prácticas del hecho de que la teoría literaria lo mismo puede ocuparse de Bob Dylan que de John Milton. Desde mi punto de vista resulta más útil considerar la literatura como un nombre que la gente da de vez en vez y por diferentes razones a ciertos escritos ubicados dentro del campo de lo que Michel Foucault denominó "prácticas discursivas". Si algo va a ser objeto de estudio, es mejor que lo sea todo el campo de las prácticas en vez de únicamente esas que a veces reciben el nombre oscuro de "literatura". Opongo a las teorías expuestas en este libro no una teoría *literaria* sino una clase diferente de discurso —llámese "cultura", "prácticas significativas" o cualquier otra cosa— que incluya los objetos ("literatura") de que tratan esas otras teorías, pero transformándolos al colocarlos en un contexto más amplio.

Pero ¿no es esto extender tanto las fronteras de la teoría literaria que se pierde cualquier tipo de particularidad? ¿No encontraría la "teoría del discurso" los mismos problemas de metodología y de objeto de estudio que encontramos en el caso de los estudios literarios? Después de todo, existe un buen número de discursos y de formas de estudiarlos. Sin embargo, lo específico del tipo de estudio que tengo en mente sería su interés por los tipos de *efectos* que producen los discursos y por la forma en que los producen. Leer un texto de zoología para obtener información acerca de las jirafas es parte del estudio de la zoología pero leerlo para ver cómo está estructurado y organizado su discurso, y examinar qué clase de efectos producen esas formas y recursos en tales o cuales lectores en particular y en determinadas situaciones, es un proyecto de naturaleza diferente. De hecho se trataría probablemente, de la forma más antigua de crítica literaria en el mundo la retórica. La retórica, que fue la forma de análisis crítico heredada de generación en generación desde la antigüedad hasta el siglo XVIII, estudió la forma en que están construidos los discursos con el fin de lograr ciertos efectos. No le importaba el que los objetos que estudiaba fueran orales o escritos, poesía o filosofía, novela o historiografía: su horizonte era nada menos que el campo de las prácticas discursivas en el conjunto de la sociedad, le interesaba especialmente aprehender dichas prácticas como formas de poder y ejecución. Esto no quiere decir que no hiciera caso del valor o de la verdad de los discursos en cuestión, pues a menudo podría tener importancia decisiva en los tipos de efecto que producían en lectores y oyentes. En su etapa más importante la retórica no era ni un "humanismo" ocupado más o menos intuitivamente en la experiencia de la gente en lo relativo al lenguaje, ni un "formalismo" simplemente interesado en analizar recursos lingüísticos. Consideraba esos recursos en función de los resultados concretos —eran medios para exhortar, persuadir, incitar, etc —, y consideraba la respuesta del auditorio al discurso en función de las estructuras lingüísticas y de las situaciones materiales en que funcionaban. Consideraba el hablar y el escribir no sólo como objetos textuales que debían contemplarse estéticamente o desconstruirse interminablemente, sino como formas de actividad inseparables de relaciones sociales más amplias entre escritores y lectores, oradores y auditorio, y como algo en buena parte ininteligible fuera de los objetivos y de las condiciones a las que estaban intrínsecamente vinculados.

Como las mejores posiciones radicales, la mía también es absolutamente tradicionalista. Quiero alejar a la crítica literaria de ciertos nuevos criterios a la moda que la sedujeron —la "literatura" como objeto especialmente privilegiado, lo estético como separable de los

determinantes sociales, etc.- y hacerla volver a las antiguas sendas que abandonó. Aun cuando desde ese punto de vista mi posición es reaccionaria, no he querido decir que debiéramos revivir toda la gama de vetustos términos retóricos y emplearlos como sustitutos del lenguaje crítico moderno. No necesitamos hacer esto pues el buen número de conceptos contenidos en las teorías literarias examinadas en este libro por lo menos nos permitirán comenzar a trabajar. La retórica o teoría del discurso comparte con el formalismo, el estructuralismo y la semiótica el interés por los recursos formales del lenguaje, pero al igual que la teoría de la recepción, también se interesa en ver cómo funcionan eficazmente esos recursos donde se les consume. Su preocupación con el discurso como forma de poder y de deseo puede aprender mucho de la teoría de la desconstrucción y en la teoría psicoanalítica, y su creencia en que el discurso puede transformar al hombre tiene muchos puntos de contacto con el humanismo liberal. El que la teoría literaria sea una ilusión no quiere decir que no podamos rescatar de su seno muchos conceptos valiosos y destinarlos a una práctica discursiva totalmente distinta.

Había, por supuesto, razones para que la retórica se ocupara en analizar discursos. No los analizaba porque existían sencillamente, como tampoco la mayor parte de la crítica literaria de hoy en día estudia la literatura por sí misma. La retórica quería encontrar las formas más eficaces para exhortar, persuadir y discutir, y los retóricos estudiaban esos recursos en el lenguaje de los demás para emplearlos en el propio aun con mejores resultados. Como dinamos hoy, era una actividad a la vez creadora y crítica. El término retórica abarca la práctica del discurso eficaz y la ciencia de ese discurso. En forma parecida decimos que tienen que existir razones por las cuales debemos pensar que vale la pena desarrollar una forma de estudio que examine los diversos sistemas de signos y prácticas significativas de nuestra sociedad, desde *Moby Dick* hasta los espectáculos de títeres desde Dryden y Jean-Luc Godard hasta las fotografías de mujeres en los anuncios publicitarios y la técnica retórica de los informes gubernamentales. Como dije anteriormente toda teoría y todo conocimiento es interesado porque siempre se puede preguntar, en primer lugar, porque se ha de tomar uno la molestia de desarrollar esa teoría o ese conocimiento. Un evidente punto débil de la mayor parte de la crítica formalista y de la estructuralista es que no puede responder a esa pregunta. Un estructuralista en realidad examina los sistemas de signos porque están al alcance de la mano, y cuando esta posición parece indefendible se ve obligado a recurrir a una explicación razonada -el estudio de las formas en que nos demos a entender da mayor solidez a nuestra conciencia crítica— que no difiere mucho de la línea que normalmente siguen los humanistas liberales. Contrasta con lo anterior el que el humanismo liberal sí puede decir por qué vale la pena estudiar la literatura. Su respuesta como ya vimos, es, en términos generales, que nos hace mejores. Éste es a su vez, el punto débil del humanismo liberal.

Sin embargo, la respuesta liberal humanista no es débil porque crea que la literatura posee poderes de transformación. Es débil porque casi siempre sobreestima exageradamente este poder transformador, aislándolo de todo contexto social determinante, y explica aquello de que nos hace mejores en términos excesivamente abstractos y estrechos. Son términos que generalmente no se fijan en que ser una persona en la sociedad occidental de los años ochenta significa estar ligado con los tipos de condición política que delineé al principio de esta conclusión, y que en cierto sentido también significa ser responsable de esas condiciones. El humanismo liberal es una ideología moral suburbana o de "barrio elegante", limitada en la práctica a cuestiones en buena parte interpersonales. Sabe más de adulterio que de armamentos, y su meritorio interés por la libertad la democracia y los derechos individuales simplemente no es tan concreto como debiera. Por ejemplo, su punto de vista sobre la democracia se enfoca de manera abstracta a las urnas donde se depositan los votos, y no a una democracia específica, viva y práctica que en alguna forma también se interesara en las relaciones internacionales o en lo que hace la Standard Oil. Su punto de vista sobre la libertad individual es igualmente abstracto: la libertad de cualquier individuo en particular es limitada y parasitaria mientras dependa de la labor fútil y de la opresión activa de los demás.[1] La literatura podrá o no protestar contra esas condiciones, pero esto es posible, en primer

[1] Cf. Mi *Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism* (Londes, 1981). Parte 2, capítulo 2, "A Small History of Rhetoric"

lugar, porque esas condiciones existen. Como dice el crítico alemán Walter Benjamín, "No hay documento cultural que no sea a la vez una crónica de la barbarie".[2] Los socialistas son los que desean aprovechar al máximo las aplicaciones concretas y prácticas de los conceptos abstractos de libertad y democracia que preconiza el humanismo liberal, y quienes los toman al pie de la letra cuando llaman la atención sobre lo "intrínsecamente individual". Por esta razón muchos socialistas occidentales se sienten intranquilos con la opinión humanista liberal acerca de los regímenes tiránicos de Europa Oriental, pues tienen la impresión de que esa opinión sencillamente se queda a medio camino: lo que haría falta para derrocar a esos regímenes no es únicamente una mayor libertad de expresión sino una revolución de los trabajadores en contra del Estado.

Entonces, aquello de ser mejores debe encerrar un concepto concreto y práctico, es decir, interesado en las situaciones políticas del pueblo en general, en vez de un concepto estrechamente abstracto, interesado solamente en las relaciones interpersonales inmediatas que pueden abstraerse de este todo concreto. Debe ocuparse de los argumentos políticos y no exclusivamente de los "morales" es decir, debe ocuparse de argumentos *genuinamente* morales que tomen en cuenta las relaciones entre las cualidades y valores individuales y todas las condiciones materiales de nuestra existencia. Los argumentos políticos no son una alternativa colocada frente a las preocupaciones morales, sino esas mismas preocupaciones tomadas en serio y con todas sus consecuencias. Ahora bien, los humanistas liberales tienen razón cuando afirman que *sí vale la pena* estudiar literatura, y que esa motivación, en fin de cuentas, no es en sí literaria. Lo que quieren decir es que la literatura tiene *utilidad* (aun cuando esta forma de expresar su pensamiento les ponga los nervios de punta). Pocas palabras son más ofensivas para los oídos literarios que "utilidad", porque en alguna forma recuerda a las grapas o a los secadores de pelo. La oposición romántica a la ideología utilitarista del capitalismo ha convertido en inutilizable la palabra "utilidad" para los estetas, la gloria del arte radica precisamente en que no sirve para nada. En nuestros días muy pocos estarían dispuestos a apoyar *eso:* leer una obra, indudablemente, en cierto sentido, equivale a utilizarla. No podemos utilizar *Moby Dick* para aprender cómo se pescan ballenas, pero aun así "sacamos algún provecho" de la lectura. Toda teoría literaria presupone cierto aprovechamiento de la literatura, aun cuando sea totalmente inútil el provecho que se saque. La crítica humanista liberal no se equivoca cuando aprovecha la literatura, pero se equivoca engañándose al decir que no la aprovecha. La emplea para promover ciertos valores morales, los cuales (espero haberlo demostrado) no pueden disociarse de ciertos valores ideológicos que, al fin y al cabo, implican una forma particular de política. Esto no quiere decir que lea "desinteresadamente" los textos y ponga después lo que leyó al servicio de los valores: los valores rigen el verdadero proceso de la lectura, informan el sentido que la crítica extrae de las obras que estudia. No voy a argumentar a favor de una crítica política que lea los textos literarios a la luz de ciertos valores relacionados con creencias y acciones políticas, pues no hay crítica que no lo haga. La idea de que hay formas de crítica "no política" es sencillamente un mito que promueve con gran eficacia cierto aprovechamiento de la literatura. La diferencia entre la crítica "política" y la "no política" es la diferencia que existe entre el primer ministro y el monarca: este último favorece ciertos fines políticos fingiendo no hacerlo, y aquel los favorece sin ocultarlo. En estas cuestiones siempre es mejor obrar con honradez. La diferencia entre un crítico convencional que habla del "caos de la experiencia" en Conrad o en Virginia Woolf y la feminista que examina las imágenes que esos autores presentan del sexo, no equivale a una distinción entre la crítica no política y la política, es una distinción entre dos formas diferentes de política, entre los partidos de la doctrina según la cual la historia, la sociedad y la realidad humana en conjunto son arbitrarias y carentes de dirección, y entre quienes abrigan otros intereses que encierran otros puntos de vista sobre cómo es el mundo. No hay manera de zanjar la cuestión acerca de cuál política es preferible en función de la crítica literaria. Tiene uno que conformarse con hablar de política. No se trata de discutir si la "literatura" debe o no relacionarse con la "historia", se trata de formas diferentes de leer la historia.

[2] Walter Benjamin, "Eduard Fuchs, Collector and Historian", en *One-Way Street and Other Writings* (Londers, 1979), p. 359.

La crítica feminista no estudia las representaciones del sexo tan sólo porque piense que así se promueven sus intereses políticos; cree que el sexo y la sexualidad también son temas centrales de la literatura y de otros tipos de discurso, y que cualquier exposición crítica que los suprima encierra fallas serias. En forma parecida, el crítico socialista no ve la literatura a la luz de la ideología y de la lucha de clases porque ello pudiera favorecer sus intereses políticos, arbitrariamente proyectados en las obras literarias. Ambos críticos sostendrían que tales cuestiones constituyen la esencia de la historia y que, en la medida en que la literatura es un fenómeno histórico, encierran también la esencia de la literatura. Lo extraño sería que la crítica feminista o socialista pensara que analizar el problema del sexo o de las clases sociales tiene un interés meramente académico: el interés de lograr una exposición más satisfactoria, más completa de la literatura. Pero, ¿qué objeto tendría hacer esto? Los críticos humanistas liberales no sólo buscan una exposición más completa de la literatura. Buscan caminos que profundicen, enriquezcan y amplíen nuestras vidas. La crítica socialista y la feminista coinciden puntualmente en esto: desean señalar que esa profundización y ese enriquecimiento llevan consigo la transformación de una sociedad dividida por las clases y por el sexo. Les gustaría que el humanista liberal expusiera todas las consecuencias de su posición. Si el humanista liberal no está de acuerdo, se trata de una discusión sobre si se está "aprovechando" o no la literatura.

Dije antes que cualquier intento por definir el estudio de la literatura en función de su método o de su objeto está condenado al fracaso. Ahora me propongo exponer de otra manera en que se distinguen entre sí las diversas clases de discurso, propósito que no es ni ontológico ni metodológico, sino *estratégico.* Esto significa preguntar, en primer lugar, no *qué* es un objeto o *cómo* debemos acercarnos a él, sino *por qué* hemos de ocuparnos de él. La contestación humanista liberal a esta pregunta, como ya sugerí, es a la vez perfectamente razonable y completamente inútil. Intentamos concretar un poco la respuesta preguntando ahora en qué forma la reinvención de la retórica que propuse (aunque también podría denominarse teoría del discurso o estudios culturales o cualquier otra cosa) podría contribuir a hacernos mejores. Los discursos, los sistemas de signos y las prácticas relacionadas con el significado, desde el cine y la televisión hasta la novela y los lenguajes de las ciencias naturales, producen efectos, modelan formas de conciencia e inconsciencia estrechamente relacionadas con el mantenimiento o la transformación de nuestros sistemas de poder existentes. De esta manera se hallan íntimamente relacionadas con lo que significa ser una persona. Puede sin duda considerarse que la "ideología" indica precisamente esta conexión, el eslabón o nexo entre discursos y poder. Después de considerar esto, las cuestiones relacionadas con la teoría y el método pueden examinarse bajo una nueva luz. No se trata de tomar como punto de partida ciertos problemas teóricos o metodológicos, se trata de tomar como punto de partida lo que deseamos *hacer,* para ver después qué métodos y teorías nos ayudaran más para alcanzar nuestros fines. El decidir nuestra estrategia no va a determinar de antemano cuáles métodos y cuáles objetos de estudio sean más valiosos. En lo referente al objeto de estudio, lo que se decida examinar depende en gran medida de la situación práctica. Quizá parezca mejor leer a Proust y al *Rey Lear,* o leer novelas románticas, o ver programas de televisión para niños, o filmes vanguardistas. Los críticos radicales son muy liberales en estas cuestiones: rechazan el dogmatismo que insiste en que Proust es siempre más digno de estudio que los anuncios publicitarios de la televisión. Todo depende de lo que se desee hacer y en qué situación. Los críticos radicales tienen también amplio criterio en cuestiones relativas a la teoría y al método, a este respecto tienden a ser pluralistas. Es aceptable cualquier método o teoría que contribuya a alcanzar la meta de la emancipación humana, de la obtención de "seres humanos mejores". El estructuralismo, la semiótica, el psicoanálisis, la desconstrucción, la teoría de la recepción, todos estos enfoques y otros más saben percibir y comprender en formas que pueden aprovecharse. No es probable, sin embargo, que todas las teorías literarias se adapten a dichas metas estratégicas, más aun: es casi imposible que varias de las teorías estudiadas en este libro pudieran hacerlo. Así lo que se escoja o rechace en la teoría depende de lo que prácticamente se intente hacer. Esto ha sucedido siempre en la crítica literaria, aunque muy a menudo no esté dispuesta a reconocerlo. En cualquier estudio académico se seleccionan objetos y métodos de procedimiento que parecen ser

los más importantes, y la evaluación de su importancia se rige por marcos de interés con hondas raíces en nuestras formas prácticas de vida social. A este respecto la crítica radical no presenta ninguna diferencia: lo que pasa es que ha establecido un conjunto de prioridades sociales con las que en la actualidad, no está muy de acuerdo la mayor parte de la gente. A esto se debe que por lo general se les rechace por "ideológicas", pues la "ideología" es el nombre que siempre se da a los intereses de los demás pero rara vez a los nuestros.

En todo caso, ninguna teoría ni ningún método tiene solamente una aplicación estratégica. Pueden movilizarse de acuerdo con diversas estrategias y con fines diferentes, pero no todos los métodos se adaptan con la misma facilidad a fines específicos. Se trata de demostrar, no de suponer desde el principio que tal método o teoría servirá para el caso. Una de las razones por las que no terminé este libro con una exposición de la teoría literaria socialista o de la feminista es porque opino que con ello animaría al lector a cometer lo que los filósofos llaman "error categórico". Con ello podría desorientarse y llegar a pensar que la crítica política es otro enfoque crítico que se añadiría a los ya expuestos, que se diferenciaría de ellos por ciertos supuestos pero que esencialmente se trata de lo mismo, y esto no debe ser pues, como ya he dicho, toda crítica es política en cierto sentido, aunque el público tiende a calificar como política a la crítica que esté en desacuerdo con su punto de vista. La crítica socialista y la feminista, por supuesto se interesan en desarrollar métodos y teorías adecuados a sus fines: analizan las relaciones entre la escritura y la sexualidad, o entre el texto y la ideología, en una forma que suele ser diferente de la que adoptan otras teorías. Asimismo quieren afirmar que sus teorías tienen mayor fuerza explicativa que las otras pues de no ser así, no valdría la pena presentarlas como teorías. Por otra parte sería un error considerar que la particularidad de esas formas de crítica consiste en que ofrecen otras opciones en materia de teorías de métodos. Esas formas de crítica se diferencian de otras porque definen de manera diferente el objeto del análisis, porque tienen diferentes valores, criterios y metas y por ello ofrecen diferentes tipos de estrategia para alcanzar esas metas.

Hablé de "metas" porque no debe pensarse que esta forma de crítica tenga sólo una. Hay muchas metas por alcanzar y muchas maneras de alcanzarlas. En algunas situaciones el método más productivo puede consistir en examinar como los sistemas significantes de un texto "literario" producen ciertos efectos ideológicos, lo cual también puede aplicarse a una película filmada en Hollywood. Proyectos así pueden resultar particularmente importantes cuando se dirigen a los estudios culturales que realizan los niños, también puede ser de utilidad recurrir a la literatura para fortalecer en ellos el potencial lingüístico que les niegan sus condiciones sociales. Hay usos tópicos de la literatura que son de este tipo, y también una rica tradición en torno de ese pensamiento utópico que no se debe archivar despreocupadamente tildándola de idealista. El placer activo que ofrecen los artefactos culturales no debe ser relegado a la escuela primaria, dejando a los estudiantes más avanzados la árida tarea del análisis. El placer, el gusto, los efectos potenciales transformadores del discurso son temas tan "apropiados" para los estudios "superiores" como puede serlo la utilización de los tratados puntanos en las formaciones discursivas en el siglo XVII. Otras veces resulta más útil no ya criticar y gozar los discursos de los demás sino producir los nuestros. En este punto (como ocurre con la tradición retórica) puede ayudarnos el estudiar lo que otros han hecho. Bien puede ser que usted desee presentar sus propias prácticas significantes para enriquecer, combatir, modificar o transformar los efectos que producen las prácticas de otras personas.

En el seno de tan variada actividad, encontrará su lugar el estudio de lo que hoy por hoy se denomina "literatura". Pero no debe suponerse *a priori* que lo que hoy por hoy se denomina "literatura" constituirá siempre y en todas partes el centro de atención más importante. Un dogmatismo así no tiene cabida en el campo del estudio cultural. Tampoco es probable que los textos que actualmente se clasifican como "literatura" sigan siendo percibidos y definidos como sucede hoy; una vez que vuelvan a las formaciones discursivas más amplias y profundas de las cuales forman parte. Inevitablemente serán "rescritos", reciclados, destinados a otros fines, insertados en diferentes relaciones y prácticas. Por supuesto, esto ha sucedido siempre, pero uno de los efectos del término "literatura" es que nos impide darnos cuenta de ello.

Obviamente, una estrategia así tiene consecuencias institucionales de gran alcance. Significaría, por ejemplo, que los departamentos de literatura tal como los conocemos hoy en día desaparecerían de los establecimientos de educación superior. Como el gobierno -precisamente en estos días en que estoy escribiendo— parece estar a punto de alcanzar esa meta con mayor rapidez y efectividad que yo mismo, no hace falta añadir que la más elevada prioridad política para quienes abrigan dudas sobre las consecuencias ideológicas de tales organizaciones departamentales consiste en defenderlas incondicionalmente contra los ataques gubernamentales. Pero esta eventualidad no significa que no deba analizarse la manera de organizar mejor —a largo plazo— los estudios literarios. Los efectos ideológicos de dichos departamentos no se reducen a los valores específicos que inculcan, sino que efectúan una implícita y efectiva separación de la "literatura" respecto de otras prácticas culturales y sociales. No vale la pena detenerse en consideraciones necias que califican a esas prácticas de "fondo" literario: la palabra fondo con sus connotaciones estáticas y disociantes lleva en sí su triste historia. Sea lo que fuere lo que en el futuro reemplace dichos departamentos (se trata de una modesta sugerencia, pues ya se han puesto en marcha algunos experimentos en ciertas áreas de la educación superior) colocaría en un puesto medular a la educación de diversos métodos y teorías del análisis cultural. El que tal educación no se imparta sistemáticamente en muchos departamentos de literatura o sólo sea algo "optativo" o "marginal" es una de sus características más escandalosas y farsantes. (Quizás otra característica igualmente escandalosa y farsante sea la energía —en gran parte desperdiciada— que los egresados se ven obligados a derramar en investigaciones oscuras y a menudo espurias para escribir tesis que con frecuencia no pasan de ser estériles ejercicios académicos que casi nadie va a leer). El donoso diletantismo que considera a la crítica como una especie de sexto sentido, además de lanzar a muchos estudiosos de la literatura durante decenios a una comprensible desorientación, ha servido para consolidar la autoridad de quienes ocupan el poder. Si la crítica no pasa de ser una maña, una habilidad —como el poder silbar o tararear simultáneamente varias melodías-, resulta que es algo tan raro que debe quedar en manos de una élite, y al mismo tiempo tan "ordinario" que no requiere de una estricta justificación teórica. Esta misma maniobra envolvente actúa hoy en la corriente que considera al inglés como "lengua ordinaria". Pero la solución no consiste en reemplazar ese diletantismo desmelenado con un impecable profesionalismo decidido a justificarse ante los airados contribuyentes. Ese profesionalismo, como ya vimos, está igualmente desprovisto de validez, pues no puede decirnos por qué se ha de ocupar de la literatura, excepto para poner en orden los textos, colocarlos en las categorías que les corresponden y después dedicarse a otra cosa, como por ejemplo, a la biología marina. Si la razón de ser de la crítica no consiste en interpretar obras literarias sino en dominar -con cierto espíritu desinteresado- los sistemas de signos subyacentes que las generan, ¿qué podría hacer la crítica una vez que alcanzó ese grado de maestría, lo cual no ocuparía toda la vida sino más bien unos cuantos años?

La crisis actual en el campo de los estudios literarios es, en el fondo una crisis de definición del objeto de estudio propiamente dicho. El que sea difícil dar con esa definición no debe en realidad sorprendernos (como espero haberlo demostrado en estas páginas). No es probable que alguien sea despedido de un puesto académico por haber emprendido un breve análisis semiótico de Edmund Spenser. Pero es probable que lo planten en la puerta o que le prohíban la entrada si pone en duda que la "tradición" que va de Spenser a Shakespeare y Milton es la mejor manera o la única manera de transformar un discurso en epítome. Al llegar ahí se obliga al canon a sacar a empujones de la palestra literaria a los culpables.

No es probable que quienes trabajan en el campo de las prácticas culturales asignen a sus actividades —erróneamente— una categoría esencialmente central. Los seres humanos no viven tan sólo a base de cultura, la gran mayoría se han visto totalmente privados a través de la historia de la oportunidad de vivir de la cultura, y si unos cuantos han logrado hacerlo hay que atribuirlo a la esforzada labor de quienes no lo lograron. Cualquier teoría cultural o crítica que no parta de este hecho importantísimo, y que no se acuerde siempre de él en el transcurso de sus actividades, según mi leal saber y entender vale poco. No hay documento cultural que no sea a la vez un

registro de la barbarie. Pero aun en sociedades como la nuestra —Marx nos lo recuerda— que no tienen tiempo para la cultura, hay momentos y lugares en que de nuevo adquiere significación e importancia, y se ve llena de una significación que la supera. En nuestro mundo se destacan cuatro momentos en que esto ha sucedido. La cultura, en la vida de naciones que luchan por independizarse del imperialismo, tiene un significado muy por encima de las crónicas de los suplementos dominicales de los periódicos. El imperialismo no se concreta a la explotación de la mano de obra barata, de las materias primas y de los mercados de fácil acceso, llega hasta el desquiciamiento de las lenguas y de las costumbres, no le basta con imponer la presencia de ejércitos extranjeros, quiere introducir a la fuerza modalidades extrañas de la experiencia. Se manifiesta no sólo por medio de balances financieros y bases aéreas, también puede descubrirse en las más profundas raíces del lenguaje y de la significación. En situaciones así, nada lejanas de nuestra propia casa, la cultura está tan vitalmente ligada a nuestra identidad común que no hace falta discutir sobre sus relaciones con la lucha política. Sería insensato argumentar contra esta posición.

La segunda área donde la acción política y cultural se han unido estrechamente es el movimiento feminista. En la esencia de la política feminista es donde las imágenes y la experiencia escrita y dramatizada deberían adquirir especial significación. Las feministas, evidentemente, se interesan en todas las formas del discurso, lo mismo en sitios donde puede sospecharse una opresión ejercida contra las mujeres, que en lugares donde es posible desafiarla. En cualquier movimiento que hace peligrar la identidad y la relación, renovando el interés hacia la experiencia vivida y el discurso corporal, la cultura no tiene que alcanzar importancia política basándose en argumentos. Sin duda, uno de los logros del movimiento feminista es que redimió expresiones tales como "experiencia vivida" y "discurso corporal" al liberarlas de las connotaciones empíricas que les adjudicó buena parte de la teoría literaria. La "experiencia" ya no significa un llamamiento que nos aleja de los sistemas de poder y de las relaciones sociales y nos aproxima a las privilegiadas certidumbres de lo privado, pues el feminismo no reconoce distinciones entre cuestiones relativas al sujeto humano y cuestiones relativas a la lucha política. El discurso corporal no se refiere a ganglios según los concibe Lawrence ni a oscuras regiones pudendas, sino a la *política* del cuerpo, al redescubrimiento de su sociabilidad gracias a una conciencia de las fuerzas que lo controlan y subordinan.

La tercera área es la "industria cultural". Mientras los críticos literarios se dedicaron a cultivar la sensibilidad de una minoría, amplios sectores de los medios de comunicación se han dedicado a devastarla en las mayorías. Sin embargo, aun se supone que estudiar a Gray y a Collins, pongamos por caso, es esencialmente más importante que estudiar la televisión o la prensa popular. Por su carácter fundamentalmente defensivo, un proyecto así se diferencia de los dos que ya bosquejé, representa más bien una reacción crítica contra la ideología cultural de los demás que una apropiación de la cultura para fines personales. Empero, aun así se trata de un plan de vital importancia que no debe entregarse a una melancólica izquierda ni a una mitología de los medios de comunicación, como si fuera inexpugnablemente monolítico. Sabemos que, después de todo, la gente no cree en todo lo que ve o lee pero aun así nos hace falta conocer mucho más sobre el papel que tales efectos desempeñan en la conciencia tomada en conjunto, aunque este estudio crítico fuera considerado políticamente, ni más ni menos como un compás de espera. El control democrático de estos aparatos ideológicos, junto con las opciones populares que se le oponen, deben encabezar la agenda de cualquier futuro programa socialista.[3]

La cuarta —y última área— es la que pertenece al emergente movimiento centrado en lo que escribe la clase trabajadora. Silenciada generación tras generación, acostumbrada a considerar la literatura como actividad de círculos cerrados por encima de su comprensión, la clase traba]adora de la Gran Bretaña durante el último decenio, se ha estado organizando activamente para descubrir sus propios estilos y voces literarios.[4] El movimiento de los escritores obreros es

---

[3] Véase Raymond Williams, *Communications* (Londres, 1962), en lo relativo a algunas propuestas prácticas en esta materia.

[4] Cf. *The Republic of Letters: Working Class Writing and Local Publishing* (Comedia Publishing Group, 9 Poland

casi desconocido en los círculos académicos y no podría decirse que los han apoyado los organismos culturales del Estado, pero aun así constituye un significativo rompimiento con las relaciones dominantes en la producción literaria. Las empresas editoras comunitarias o cooperativas se asocian con proyectos a los que no interesa únicamente una literatura unida a cambiantes valores sociales, sino una que desafíe y cambie las relaciones sociales existentes entre escritores, editores, lectores y otros trabajadores literarios. Como esas aventuras cuestionan las *definiciones* usuales de literatura, no pueden incorporarse fácilmente a la institución literaria, encantada de dar la bienvenida a *Hijos y amantes,* e incluso, de vez en cuando, a Robert Tressell.

Estas áreas no equivalen a opciones cuando se trata del estudio de Shakespeare o de Proust. Si el estudio de las obras de esos escritores pudiera adquirir tanta energía, tanto apremio y entusiasmo como las actividades que acabo de mencionar, la institución literaria debería regocijarse en vez de lamentarse. Pero es dudoso que tal cosa pueda suceder cuando los textos a que nos referimos están herméticamente aislados de la historia, sujetos a un estéril formalismo crítico y piadosamente envueltos en verdades eternamente utilizadas para confirmar prejuicios que cualquier estudiante medianamente dotado consideraría objetables. La liberación de Shakespeare y de Proust de tales restricciones bien puede acarrear la muerte de la literatura, pero también puede llegar a redimirla.

Pondré punto final a esta alegoría. *Sabemos* bien que el león es más fuerte que el domador, y también lo sabe el domador. El problema radica en que el león no se ha enterado de ello. No es algo tirado de los cabellos pensar que la muerte de la literatura puede ayudar a que el león despierte.

Street, Londres W 1 3 DG).

BIBLIOGRAFÍA

Esta bibliografía se preparó para los lectores que deseen mayor información sobre todos o sobre algunos de los campos de la teoría literaria a que se refiere el presente libro. Las obras mencionadas en cada una de las secciones no están clasificadas alfabéticamente sino que aparecen en el orden en que conviene que las consulten los principiantes. Figuran todas las obras discutidas en el libro -y algunas más- pero procuré que la lista fuera muy selectiva y práctica. Con pocas excepciones, todas las obras citadas están en inglés.

FORMALISMO RUSO

Lemon, Lee T., y Marion J. Reis (comps.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays,* Lincoln, Nebraska, 1965.
Matejka, L., y K. Pomorska (comps.), *Readings in Russian Poetics,* Cambridge, Mass., 1971.
Bann, Stephen y John E. Bowlt (comp.), *Russian Formalism,* Edinburgo, 1973.
Ehrlich, Victor, *Russian Formalism: History-Doctrine,* La Haya, 1955.
Jameson, Fredric, *The Prison-House of Language,* Princeton, N. J., 1972.
Bennet, Tony, *Formalism and Marxism,* Londres, 1979.
Jefferson, Ann, "Russian Formalism", en Ann Jefferson y David Robey (comps.), *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction,* Londres, 1982.
Medvedev, P. N. y M. M., Bajtín, *The Formal Method in Literary Scholarship,* Baltimore, 1978.
Pike, Christopher (comp.), *The Futurists, the Formalists and the Marxist Critique,* Londres, 1979.

CRÍTICA INGLESA

Arnold, Mathew, *Culture and Anarchy,* Cambridge, 1963.
------, *Literature and Dogma,* Londres, 1973.
Eliot, T. S., *Selected Essays,* Londres, 1963.
------, *The Idea of a Christian Society,* Londres, 1939; 2a. ed., Londres, 1982.
------, *Notes Towards the Definition of Culture,* Londres, 1948.
Leavis, F. R., *New Bearings in English Poetry,* Londres, 1932 y Denis, Thompson, *Culture and Environment,* Londres, 1933.
------, *Revaluation: Tradition and Development in English Poetry,* Londres, 1936.
------, *The Great Tradition,* Londres, 1948.
------, *The Common Pursuit,* Londres, 1952.
------, *D H Lawrence, Novelist,* Londres, 1955.
------, *The Living Principle,* Londres, 1975.
Leavis, Q. D., *Fiction and the Reading Public,* Londres, 1932.
Mulhern, Francis, *The Moment of "Scrutiny"*, Londres, 1979.
Richards, I. A., *Science and Poetry,* Londres, 1926.
------, *Principles of Literary Criticism,* Londres, 1929.
------, *Practical Criticism,* Londres, 1929.
Empson, William, *Seven Types of Ambiguity,* Londres, 1930.
-------, *Some Versions of Pastoral,* Londres, 1935.
-------, *The Structure of Complex Words,* Londres, 1951-
------, *Milton's God,* Londres, 1961.
Norris, Christopher, *William Empson and the Philosophy of Literary Criticism,* Londres, 1978.
Palmer, D. J., *The Rise of English Studies,* Londres, 1965.
Stead, C. K., *The New Poetic,* Londres, 1964.

Baldick, Chris, *The Social Mission of English Criticism,* Oxford, 1983.

NUEVA CRÍTICA NORTEAMERICANA

Ransom, John Crowe, *The World's Body,* Nueva York, 1938.
------, *The New Criticism,* Norfolk, Conn., 1941.
Brooks, Cleanth, *The Well Wrought Urn,* Londres, 1949.
Wimsatt, W. K., y Monroe, Beardsley, *The Verbal Icon,* Nueva York, 1958
------, y **Cleanth Brooks**, *Literary Criticism; A Short Story,* Nueva York, 1957.
Tate, Allen, *Collected Essays,* Denver, Col., 1959.
Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism,* Princeton, N. J., 1957.
Robey, David, "Anglo-American New Criticism", en Ann Jefferson y David Robey (comps.), *Modern Literary Theory. A Comparative Introduction,* Londres, 1982.
Fekete, John, *The Critical Twighlight,* Londres, 1977.
Thompson, E. M., *Russian Formalism and Anglo-American New Criticism,* La Haya, 1971.
Lentricchia, Frank, *After the New Criticism,* Chicago, 1 980.

FENOMENOLOGÍA Y HERMENÉUTICA

Husserl, Edmund, *The Idea of Phenomenology,* La Haya, 1964.
Pettit, Philip, *On the Idea of Phenomenology,* Dublin, 1969.
Heidegger, Martin, *Being and Time,* Londres, 1962.
-------, *Introduction to Metaphysics,* New Haven, Conn , 1959.
-------, *Poetry, Language, Thought,* Nueva York, 1971.
Richardson, William J., *Heidegger: Through Phenomenology to Thought,* La Haya, 1963.
Blackham, H. J., "Martin Heidegger", en *Six Existentialist Thinkers,* Londres, 1961.
Gadamer, Hans-Georg, *Truth and Method,* Londres, 1975.
Palmer, Richard E., *Hermeneutics,* Evanston, Ill., 1969.
Hirsch, E. D., *Validity in Interpretation,* New Haven, Conn , 1976.
Poulet, Georges, *The Interior Distance,* Ann Arbor, 1964.
Richard, Jean-Pierre, *Poésie et Profondeur,* París, 1955.
------, *L'Univers Imaginaire de Mallarmé,* París, 1961.
Rousset, Jean, *Forme et Signification,* París, 1962.
Starobinski, Jean, *L'Oeil Vivant,* París, 1961.
------, *La Relation Critique,* París, 1972.
Miller, J Hillis, *Charles Dickens: The World of his Novels,* Cambridge, Mass., 1959.
------, *The Disappearance of God,* Cambridge, Mass., 1965.
------, *Poets of Reality,* Cambridge, Mass., 1965.
Magliola, Robert R., *Phenomenology and Literature,* West Lafayette, Ind., 1977.
Lawall, Sarah, *Critics of Consciousness,* Cambridge, Mass., 1968.

TEORÍA DE LA RECEPCIÓN

Ingarden, Roman, *The Literary Work of Art,* Evanston, Ill., 1973.
Iser, Wolfgang, *The Implied Reader,* Baltimore, 1974.
------, *The Act of Reading,* Londres, 1978.
Jauss, Hans Robert, "Literary History as a Challenge to Literary Theory", en Ralph Cohen (comp.), *New Directions in Literary Theory,* Londres, 1974.
Sartre, Jean-Paul, *What is Literature?,* Londres, 1978.

Fish, Stanley, *Is There a Text in This Class? The Authority of lnterpretive Comunities,* Cambridge, Mass., 1980.
Eco, Umberto, *The Role of the Reader,* Bloomington, Ill., 1979.
Suleiman, Susan R., y **Inge Crosman** (comps.), *The Reader in the Text,* Princeton, N. J., 1980.
Tompkins, Jane P. (comp.), *Reader-Response Criticism,* Baltimore, 1980.

ESTRUCTURALISMO Y SEMIÓTICA

Saussure, Ferdinand de, *Curso de Lingüística General.* [Hay ed. en español en Losada, Argentina].
Culler, Jonathan, *Saussure,* Londres, 1976.
Jakobson, Roman, *Selected Writings* (4 vols.), La Haya, 1962.
------, y **Morris Halle**, *Fundamentals of Language,* La Haya, 1956.
------, *Main Trends in the Science of Language,* Londres, 1973.
Garvin, Paul (comp.), *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style,* Washington, D. C, 1964.
Vachek, J., *A Prague School Reader in Linguistics,* Bloomington, Ill., 1964.
Mukarovsky, Jan, *Aesthetic Function, Norm and Values as Social Facts,* Ann Arbor, 1970.
Lévi-Strauss, Claude, *The Savage Mind,* Londres, 1966.
Leach, Edmund, *Lévi-Strauss,* Londres, 1970.
Propp, Vladimir, *The Morphology of the Folktale,* Austin, Texas, 1968.
Greimas, A. J., *Sémantique Structurale,* París, 1966.
------, *Du Sens,* París, 1970.
Bremond, Claude, *Logique du Récit,* París, 1973.
Todorov, Tzvetan, *Grammaire du Décaméron,* La Haya, 1969.
Genette, Gérard, *Narrative Discourse,* Oxford, 1980.
------, *Figures of Literary Discourse,* Oxford, 1982.
Lotman, Yury, *The Structure of the Artistic Text,* Ann Arbor, 1977.
------, *Analysis of the Poetic Text,* Ann Arbor, 1976.
Eco, Umberto, *A Theory of Semiotics,* Londres, 1977.
Riffaterre, Michael, *Semiotics of Poetry*, Londres, 1980.
Pratt, Mary Louise, *Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse,* Bloomington, Ill., 1977.
Hawkes, Terence, *Structuralism and Semiotics,* Londres, 1977.
Ehrmann, Jacques (comp.), *Structuralism,* Nueva York, 1970.
Culler, Jonathan, *Structuralist Poetics,* Londres, 1975.
------, *The Pursuit of Signs,* Londres, 1981.
Jameson, Fredric, *The Prison-House of Language,* Princeton, N. J., 1972.
Lane, Michael (comp.), *Structuralism: A Reader,* Londres, 1970.
Robey, David (comp.), *Structuralism: An Introduction,* Oxford, 1973.
Macksey, Richard y **Eugenio Donato** (comps.), *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of the Sciences of Man,* Baltimore, 1972.

POSTESTRUCTURALISMO

Derrida, Jacques, *Speech and Phenomena,* Evanston, Ill., 1973.
------, *Of Grammatology,* Baltimore, 1976.
------, *Writing and Difference,* Londres, 1978
------, *Positions,* Londres, 1981.
Jefferson, Ann, "Structuralism and Post-Structuralism", en Ann Jefferson y David Robey (comps.), *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction,* Londres, 1982.
Barthes, Roland, *Writing Degree Zero,* Londres 1967. [Las obras que se citan de Roland Barthes

están publicadas en Siglo XXI Editores, México.]
------, *Elements of Semiology,* Londres, 1967.
------, *Mythologies,* Londres, 1972.
------, *S/Z,* Londres, 1975.
------, *The Pleasure of the Text,* Londres, 1976.
Foucault, Michel, *Madness and Civilization,* Londres, 1967.
------, *The Order of Things,* Londres, 1970.
------, *The Archaeology of Knowledge,* Londres, 1972.
------, *Discipline and Punish,* Londres, 1977.
------, *The History of Sexuality (vol.* 1), Londres, 1979.
White, Hayden, "Michel Foucault", en John Sturrock (comp.), *Structuralism and Science,* Oxford, 1979.
Gordon, Colin, *Michel Foucault: The Will to Truth,* Londres, 1980.
Kristeva, Julia, *La Révolution du Langage Poétique,* París, 1974.
------, *Desire in Language,* Oxford, 1980.
De Man, Paul, *Allegories of Reading,* New Haven, Conn., 1979.
Hartman, Geoffrey (comp.), *Deconstruction and Criticism,* Londres, 1970.
------, *Criticism in the Wilderness,* Baltimore, 1980.
Miller, J. Hillis, *Function and Repetition,* Oxford, 1982.
Coward, Rosalind y **John Ellis**, *Language and Materialism,* Londres, 1 977.
Belsey, Catherine, *Critical Practice,* Londres, 1980.
Norris, Christopher, *Deconstruction: Theory and Practice,* Londres, 1982.
Harari, Josué V. (comp.), *Textual Strategies,* Ithaca, N. Y., 1979.
Culler, Jonathan, *On Deconstruction* [en prensa].

PSICOANÁLISIS

Freud, Sigmund, véanse los volúmenes aparecidos en la Pelican Freud Library (Harmondsworth, 1973), especialmente *Introductory Lectures on Psychoanalysis, The Interpretation of Dreams, On Sexuality* y *Case Histories* (2 vols.).
Wolheim, Richard, *Freud,* Londres, 1971.
Laplanche, J. y **J. B. Pontalis**, *The Language of Psycho-Analysis,* Londres, 1980.
Marcuse, Herbert, *Eros and Civilization,* Londres, 1956.
Ricoeur, Paul, *Freud and Philosophy,* New Haven, 1970.
Lacan, Jacques, *Écrits: A Selection,* Londres, 1977. [Hay ed. española en Siglo XXI Editores, México.]
------, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis,* Londres, 1977.
Wilden, A. G, *The Language of the Self,* Baltimore, 1968.
Lemaire, Anika, *Jacques Lacan,* Londres, 1977.
Wright, Elizabeth, "Modern Psychoanalytic Criticism", en Ann Jefferson y David Rovey (comps.), *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction,* Londres, 1982.
Lesser, Simon, *Fiction and the Unconscious,* Boston, 1957.
Holland, Norman N., *The Dynamics of Literary Response,* Oxford, 1968.
------, *Five Readers Reading,* New Haven, Conn., 1975.
Kris, Ernst, *Psychoanalytic Explorations in Art,* Nueva York, 1952.
Burke, Keneth, *Philosophy of Literary Form,* Baton Rouge, Luisiana, 1941.
Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence,* Londres, 1975.
------, *A Map of Misreading,* Londres, 1975.
------, *Poetry and Repression,* New Haven, Conn., 1976.
MacCabe, Colin, *James Joyce and the Revolution of the Word,* Londres, 1978.
Felman, Shoshana (comp.), *Literature and Psychoanalysis,* Baltimore, 1982.
Hartman, Geoffrey (comp.), *Psychoanalysis and the Question of the Text,* Baltimore, 1978.

FEMINISMO

Barrer, Michèle, *Women's Oppression Today,* Londres, 1980.
Ellmann, Mary, *Thinking About Women,* Nueva York, 1968.
Mitchell, Juliet, *Women's Estate,* Harmondsworth, 1977.
Rosaldo, M. Z., y **L. Lamphere** (comps.), *Women, Culture and Society,* Stanford, 1974.
McConnel-Ginet, S., R. Borker y **N. Furman** (comps.), *Women and Language in Literature and Society,* Nueva York, 1980.
Millet, Kate, *Sexual Politics,* Londres, 1971.
Chodorov, Nancy, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender,* Berkeley, 1978.
Mitchell, Juliet, *Psychoanalysis and Feminism,* Harmondsworth, 1976.
Kuhn, Annette y **Ann Marie Wolpe**, (comps.), *Feminism and Materialism,* Londres, 1978.
Gallop, Jane, *Feminism and Psychoanalysis: The Daughters Seduction,* Londres,1982.
Chasseguet-Smirgel, Janine (comp.), *Female Sexuality,* Ann Arbor, 1970.
Sholwater, Elaine, *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing,* Princeton, N. J., 1977.
Donovan, Josephine, *Feminist Literary Criticism,* Lexington, Kentucky, 1975.
Gilbert, Sandra, y **Susan Gubar**, *The Madwoman in the Attic,* Londres, 1979.
Stubbs, Patricia, *Women and Fiction: Feminism and the Novel 1880-1920,* Londres, 1979.
Moers, Ellen, *Literary Women,* Londres, 1980.
Jacobus, Mary (comp.), *Women Writing and Writing about Women,* Londres, 1979.
Olsen, Tillie, *Silences,* Londres, 1980.
Marks, Elaine, e **Isabelle de Courtivron** (comps.), *New French Feminisms,* Amherst, Mass., 1979.
Kristeva, Julia, *About Chinese Women,* Nueva York, 1977.
Cixous, Hélène y **Catherine Clément**, *La Jeune Née,* París, 1975.
------, Madeleine Cagnon y Annie Leclerc, *La Venue a l'Écriture,* París, 1977.
------, "The Laugh or the Medusa", en *Signs,* vol. 1, núm. 4, 1976.
Iragaray, Luce, *Spéculum de l'Autre Femme,* París, 1974.
------, *Ce Sexe qui n'est pas un,* París, 1977.
Kofman, Sarah, *L'Énigme de la Femme,* París, 1980.

MARXISMO

Eagleton, Terry, *Marxism and Literary Criticism,* Londres, 1976.
Williams, Raymond, *Marxism and Literature,* Oxford, 1977.
Macherey, Pierre, *A Theory of Literary Production,* Londres, 1978.
Eagleton, Terry, *Criticism and Ideology,* Londres, 1976.
Slaughter, Cliff, *Marxism, Ideology and Literature,* Londres, 1980.
Bennett, Tony, *Formalism and Marxism,* Londres, 1979.
Lovell, Terry, *Pictures of Reality,* Londres, 1980.
Baxandall, Lee, y **Stefan Morowski** (comps.), *Marx and Engel on Literature and Art,* Nueva York, 1973.
Trostky, Leon, *Literature and Revolution,* Ann Arbor, 1971.
Bajtín, Mijail, *Rabelais and his World,* Cambridge, Mass, 1968.
Voloshinov, V. N. , *Marxism and the Philosophy of Language,* Nueva York, 1973.
Lukács, Georg, *The Historical Novel,* Londres, 1974.
------, *Studies in European Realism,* Londres, 1975.
Goldmann, Lucien, *The Hidden God,* Londres, 1964.

Caudwell, Christopher, *Illusion and Reality,* Londres, 1973.
Willett, John (trad.), *Brecht on Theatre,* Londres, 1973.
Benjamin, Walter, *Understanding Brecht,* Londres, 1973.
------, *Illuminations,* Londres, 1973.
------, *Charles Baudelaire,* Londres, 1973.
------, *One-Way Street and Other Writings,* Londres, 1979.
Eagleton, Terry, *Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism,* Londres, 1981.
Macherey, Pierre, y Etienne Balibar, "On Literature as an Ideological Form", en Robert Young (comp), *Untying the Text,* Londres, 1 981.
Bloch, Ernest, et al , *Aesthetics and Politics,* Londres, 1977.
Jameson, Fredric, *Marxism and Form,* Princeton, N. J., 1971.
------, *The Political Unconscious,* Londres, 1981.
Jay, Martin, *The Dialectical imagination,* Londres, 1973.
Williams, Raymond, *Politics and Letters,* Londres, 1979.
------, *Problems in Culture and Materialism,* Londres, 1980.